نقد ادبی

ژ.س.کارون و فیلونه

خسرو و مهربان سمیعی



مجموعه نقــد

٤

نقد ادبی

انتشارات بزرگمهر



ژ.س. کارون وفیلونه

نقد ادبی

خسرو مهربان سمیعی

نقد ادبی
ژ.س. کارون وفیلونه
خسرو مهربان سمیعی
چاپ اول سال ۱۳۷۰
حروفچینی، مجدی
لیتوگرافی: سروش
چاپخانه کسری
تیراژ ۳۰۰۰ نسخه
صحافی نوین
نمونه خوان، مهری میرزائی
مرکز پخش، پخش کتاب بزرگمهر، تلفن: ۷۹۹



مقدمه

بدست دادن تعریفی از نقد ادبی، مشخص ساختن هدف‌هایی است که نقد می‌خواهد به آنان برسد و همچنین نمودن روش‌هایی است که از آنان استفاده می کند. پس در این آغاز بهتر آنست که بگوئیم؛ نقد ادبی بررسی آثار و احوال نویسندگان قدیم و معاصر برای روشن ساختن، تفسیر کردن و ارزش نهادن بر آنان است. می‌توان با بررسی جوهر آثار ناقدان، درستی یا عمق داوری‌هایشان، هنری که در تجزیه و تحلیل، سخنرانی، فن مناظره و غیره به کار می‌برند به مطالعه آنان پرداخت. اما هدف اصلی ما چنین نیست. ما پیش از همه خواهیم کوشید تا نقد را به عنوان سبکی ادبی که قواعد خاص خود را دارد مطالعه کنیم و آثار نقادانی را که بیانگر روشی روشن و واضح یا پوشیده و ضمنی باشند مورد بررسی قرار دهیم. از این کار نتایج چندی حاصل خواهد آمد که به منظور و محدودیت‌های نوشته حاضر مربوط خواهد شد.

در مطالعه آثار هر یک از ناقدان برگزیده، ما بیش از هر چیز به

نوشته‌های تئوریکش نظر داشتیم، با اینهمه در حد امکان کوشیدیم تا تئوری را با تطبیق دادن مقابله دهیم. نقد ادبی به خودی خود حاوی ابهامات چندی است، به گونه‌ای که ناقدان بزرگ نیز همیشه از آن ابهامات برکنار نمانده‌اند، چنین است که در امپرسیونیستی سوگند خورده گاه یک جزمی Dogmatjqne را نهفته می‌یابیم و یا بهترین دستاورد فلان ناقدی که شیفته مکتب خویش است از وفادار نماندن به همان مکتب تحصیل شده است. با این همه ناقدانی که از آنان سخن می‌گوئیم، باید قبل از هر چیز نمونه‌هایی باشند برای نمودن مشکلاتی عمومی که روش Méttiode در نقد ادبی مطرح ساخته است. این شیوه شاید بتواند برای کمبودهای بی‌اندازه کتاب حاضر و حتی حجم کم آن توضیحی باشد. اگر می‌خواستیم از همگان نام ببریم (بخصوص بین تجددطلبان) بدانجا کشیده می‌شدیم که لیستی ساده و بدون ارزشی خاص فراهم آوریم.

به نظر ما یکی از مهمترین مشکلات روش اینست که: آیا برای روشن ساختن و داوری اثری ادبی ناقد می‌تواند و الزامی دارد که پایه‌های معیار عینی‌اش را در دگمی و یاد در علمی جستجو کند؟

یا برعکس باید بپذیرد که زندانی ذهنیت خود باشد و اعلام دارد که نقد قادر نیست به هیچگونه ایقانی واقعی دست یابد؟ آیا از این برهان ذوحدین می‌توان گذشت؟

پاسخ‌های گوناگونی که به این پرسش‌ها داده شد برنامه کار ما را می‌سازد، برنامه‌ای که بیشتر منطقی است تا تاریخی. تعدادی از این پاسخ‌ها و در نتیجه روش‌ها، بر تکنیک‌هایی تقریباً خاص استوار است.

برای بیان آنان ناگزیر شدیم به جزئیاتی کمی طولانی بپردازیم. از خوانندگان می‌خواهیم تا کم‌وزیادی بخش‌ها راکه از این مسئله ناشی می‌شود بر ما ببخشایند: اهمیت نسبی‌ای که به هر شیوه داده شد به علت اهمیت واقعی آن شیوه نیست، بلکه به پیچیدگیش مربوط می‌شود.

نوعی نقد وجود داردکه ما به صورت نقد با آن برخورد نکردیم و آن نقدی است که به گفته تیبوده Thibaudet می‌توان آن را نقد جنبشی Crtique du mouvemnt نامید. در این زمینه اول نقد تبلیغات ادبی است که عموماً به‌دست نویسندگان جوان، که نگران نشر عقاید تازه خود هستند، انجام می‌پذیرد. آنان علیه تمام چیزهایی که در حاضر و گذشته جزء (گروهشان) نیست به مناظره برمی‌خیزند و یا به کمک چنین نقدی می‌کوشند تا آثار خود و دوستان خود را هر چه بیشتر (نشر) دهند. این گونه نقد به وسیله بیانیه‌ها، مقدمه‌ها و مقالاتی که در مجلات خاص جوانان نگاشته می‌شود، بیان می‌گردد. این چنین است که نقدی به نام رمانتیک، نقدی به نام سمبولیک، نقدی به نام ناتورالیست و غیره به وجود آمد. سپس نقد (کشف مجدد) Redécouverte است که خیلی نزدیک به اولی است و در پرتو سلیقه معاصر از نویسندگان مشهور گذشته تصویری بدون رعایت بی‌طرفی، اما تازه و اغلب بارور به دست می‌دهد و یا نویسندگانی را که بی‌جهت به فراموشی سپرده شده‌اند باز زنده می‌سازد. از این روست که کتاب کورنی نوشته برازی‌یاک Brasillack کاملاً با کورنی نوشته لانسون lanson فرق دارد و موریس سو Maurice Scéve گمنام، پس از مدتی درازکه به دست فراموشی سپرده شده بود، ناگهان اهمیتی خارق‌العاده می‌یابد. سرانجام نقد روزنامه‌ای خالص است

که به تازه‌های ادبی می‌پردازد، به همان گونه که دیگران به تازه‌های سیاسی و یا اقتصادی می‌پردازند.

اگر بدینگونه نقدها نپرداختیم بدین علت نیست که این نقدها به نظر ما دارای اهمیت نبوده است، آنان گرچه نقشی مهم در زندگی ادبی ایفا می‌کنند، اما در جستجوی یک روش، کمک برجسته‌ای نیستند. ما خود را به مطالعهٔ آثار نقادانی که به صورت کتاب و یا گاه به صورت مجموعه مقالات به چاپ رسیده است و حالت و روش بخصوصی را بیان می‌دارد محدود ساختیم.

ما تحقیق منظم خود را از قرن نوزدهم آغازکردیم. زیرا در اصل از ابتدای این قرن است که نقدادبی واقعاً به صورت شیوه‌ای مشخص شد: تیبوده Thi baudet می‌نویسد: «قبل از قرن نوزدهم ناقدانی هستند، اما نقد وجود ندارد.» با این همه لازم است که طرح سریعی از تاریخچه نقد ترسیم شود تا در آن دیده شود که انواع مختلف نقد چگونه پدید آمد و نقد قرن نوزدهم چگونه فراهم شد. ما این طرح را از قرن شانزدهم آغاز می‌کنیم و چون دیگر بخشهای این کتاب خود را به مطالعه نقدادبی در فرانسه محدود می‌سازیم.

بخش اول

گذشته دور



صناعت شاعرانه یا رساله[1] ؟ آثار مفسران بیشمار نوشته‌های ارسطو که فرانسویان در پی ایتالیایی‌ها در قرن شانزدهم منتشر کردند، بیشتر در زمینه زیبایی‌شناسی بود تا نقدادبی. اما باید برای چند **صناعت شاعرانه** که موضوعاشان برخلاف آنچه که در نظر اول دیده می‌شود خیلی کمتر جنبهٔ عمومی دارد و اولین نمونه‌های نقدی مبارزه‌ای است، جایی مخصوص گشود. مشهورترین آنان (دفاع و توضیح زبان فرانسه) است که در سال ۱۵۴۹ توسط **ژوآکیم دوبله** Joackim du Bellay به نام رفقایش در پاسخ فنون شاعرانه **توماس سبیله** Thomas sébillet که در سال قبلی نوشته شده بود نگاشته آمد. در این کتاب آثار شاعران گذشته فرانسه و همچنین مکتب **ماروتیک**[2] با تندی مورد نقادی قرار گرفت. در نتیجه این کتاب علاوه بر دیگر خصوصیت‌ها، کتابی است حاوی نقد جدلی و همچنین نقد حمایت مکتب نوخاسته، اما داوری‌ها کاملاً اجمالی است و این اثر تنهابخاطر شوروهیجانی که نویسنده درآن بکاربرده‌است‌دارای‌ارزش‌است.

---

1. Arts poétiqes

۲. مکتب طرفداران کلمان مارو Clément Marot شاعر فرانسوی ۱۵۴۴ - ۱۴۹۶

دراواخرقرن، صفحاتی چندازرسالات **مونتنی** Montaigne نمونه‌ای از نقد امپرسیونیست به دست می‌دهد، مونتنی در فصل (کتاب‌ها) اعتراف می‌کند که به علت تنبلی و عدم استعداد طبیعی قادر به دریافت علم واقعی نیست و هدفی که برای خود معین کرده است اینست که تأثیراتی کاملاً ذهنی راکه خواندن کتابها بر او نهاده است بیان کند. او خود را به عنوان خواننده‌ای جویای لذت و انسان‌دوست معرفی که در مطالعه، در پی لذت بردن و نیز در پی کسب معرفتی عمیق در باب خویش و انسان است: «من در کتابها جز کسب لذت از طریق سرگرمی‌ای شرافتمندانه چیزی دیگر جستجو نمی‌کنم. یا اگر مطالعه می‌کنم فقط در پی علمی هستم که درباره خود معرفت حاصل کنم و بیاموزم که چگونه خوب بمیرم و خوب زندگی کنم.» و در این مقوله، آثاری را که می‌پسندد با ذکر دلایل انتخابش بیان می‌کند. این نوع نقد که بیشتر روشنگر کسی است که داوری می‌کند تا آثاری که درباره آن‌ها داوری شده است،) همیشه وجود داشته است. می‌توان **ژول لومتر** Jules Lemoutre و **آناتول فرانس** Anatole France را به یاد آورد، با این فرق بزرگ که مونتنی رسماً به نقد دست نیازید، زیرا او هرگز در پی این نبود که به مشغله‌ای بپردازد. پس می‌توان گفت که در قرن شانزدهم در زمینه‌ای که مورد علاقه ماست کار مهمی صورت نگرفت.

شاید این قرن بیش از اندازه مشغول خلق کردن، عمل کردن و آبادکردن زمین‌های تازه بود، تا بخواهد دربارهٔ نقد تأمل کند. با (تفسیری درباره دپورت Desportes) نوشته **مالرب** Malberbe نقدی در باره یک اثر در دست داریم. اما به عنوان نقد، این اثر ضعیف و حتی حقیر است. این کتاب به ما درباره تئوری‌های مالرب در باره زبان و فن

شاعری بیشتر می‌آموزد تا نقدکتبی، اگر درگیر مناظرات شخصی نمی‌شد جزمی‌تر بود. **بوآلو** Boileau در بخش ادبی هجویاتش بیشتر به مناظره ادبی پرداخته است تا به نقد: او خود اعتراف دارد که بعضی از آثاری راکه با شدت تمام محکوم کرده مطالعه نکرده است. نام قربانیانش بر اثر خلقیاتش در هر چاپ با چاپ دیگر تفاوت دارد. و اگر **فاره** Faret را ستون کاباره نامیده تنها بخاطر رعایت قافیه بوده است. داورهایش بخصوص در اغلب موارد از حجت عاری است. برعکس (گفتگوی قهرمان‌های رمان‌ها) و بویژه (مقاله درباره ژوکوند) که بوآلو در آنان به پشتیبانی لافونتن علیه **بویون** Bouillon جبهه می‌گیرد، نقد واقعی است. بوآلو داوری‌اش را بر نظریه‌ای که از عقل سلیم برمی‌خیزد بنا می‌کند: پذیرش همگانی در نقد ضامن مطمئنی است و نبوغ همانند قواعد برای نویسنده لازم است.

باید قوانین آداب‌دانی و نزدیکی به حقیقت را مراعات کرد و بطورکلی باید به عقل و طبیعت وفادار ماند. کتاب (فن شعر) نیز براین اساس - که در آن زمان کشف تازه‌ای به حساب نمی‌آمد - بناشده است. اما (فن شعر) که مجموعه‌ای است از عقاید کلی، نقد محسوب نمی‌شود. چند تصور درباره تاریخ ادبیات، بسیار خلاصه و آلوده به اشتباه، وستایشی از مولیر، که به نظر ما بسیار سست می‌رسد، تمامی مطالبی است که در این کتاب می‌توان یافت.

تازگی بزرگ آن روزگار به وجود آمدن روزنامه‌ها بود. قبلاً **شاپلن** Chapelain و **گزدو بالزاک** Guez du Balzac با نامه‌هایشان روزنامه‌نگاری ادبی را باب کرده بودند. مطبوعات ادبی درخور این نام با

(ژورنال دساوان) Journal des sovants که در سال ۱٦٦۵ توسط دنیس دوسالو D. de Sallo پایه‌گذاری شد، به وجود آمد. در این روزنامه می‌توان بررسی‌هایی تقریباً عینی درباره کتاب‌های تازه یافت. لوره Loret در مجله‌ای که به نظم منتشر می‌ساخت (لاموز هیستوریک) Le muse Historique (واکنش‌های) اولین اجراهای نمایشنامه‌ها را می‌نویسد. سرانجام مجله (لومرکورکالان) Le Mercure Galant که از ۱٦۷۲ توسط دونودوویز D. de Visé منتشر گردید، می‌خواهد در میان دیگر وظایفی که برای خود معین کرده است (درباره همه کمدهای تازه و تمام کتابهای عاشقانه‌ای که چاپ خواهد شد نیز نظر دهد). بدینسان نقد روزنامه‌ای، که نقد را هیجان‌انگیز می‌کند پدید آمد.

روحیه (تجدد)- مناظره طرفداران قدما و تجددطلبان که در سال ۱٦۸۷ رخ داد، نه فقط در تاریخ ادبیات بلکه در تاریخ نقد نیز حادثه مهمی بشمار می‌رود، در اصل، علاوه بر داوری‌های بیشمار متناقضی که اینان و آنان ارائه دادند درباره محاسن و ضعف‌های دپورت.

رساله‌ها و مشاجره‌ها - اما در قرن هفدهم زندگی ادبی سازمان می‌یابد و موقعیت نویسنده، محسوس‌تر از گذشته، اندک اندک به پیشه‌ای جدا بدل می‌شود. تا حوالی ۱٦٦۰ نقد تحت تسلط «مسئله قواعد» است. ناقدان حرفه‌ای و حتی نویسندگان معمولاً اتفاق‌نظر دارند که زیبایی آرمانی و تغییرناپذیری وجود دارد که گذشتگان بدان رسیده‌اند و با به‌کار بستن قواعدی چند که در آثار ارسطو و یا بهتر بگوییم مفسران ایتالیایی‌اش آمده است، همیشه می‌توان شاهکار آفرید. چنین است که شاپلن و آبه دوبنیاک Abbe d Aubignac و بسیاری دیگر در رساله‌هایی

عالمانه عقاید جزمی خشک خود را بیان می‌دارند. مقدمه‌ها و آثار تئوریک این دسته از نویسندگان (رسمی) در اصل نقد محسوب نمی‌شود. اما می‌توان، با استفاده از قواعد در باره ارزش کتابها و نمایشنامه‌های تازه به داوری پرداخت، چون درباره بکار بستن قواعد وحدت نظر وجود نداشت، مشاجرات قلمی تندی درگرفت و بدینطریق نقد اغلب به صورت هجونامه درآمد. مشهورترین این مشاجرات، مشاجره لوسید است. ولی مشاجرات دیگری نیز پیش آمد که اغلب مشاجرات عالم نماها بود که باعث انتشار نامه‌های فراوانی شد که در آنان ناسزاهای شخصی درکنار نقل قول‌های عالمانه جای گرفت، با این همه باید برای خطابه‌ها و بررسی‌های کورنی Corneile (۱۶۶۰) جایی جداگانه گشود. در این کتاب ستایش شخصی جای خود را به داوری‌های درخور توجهی می‌دهد که هنوز هم ناقد متجدد می‌تواند از آن سود بجوید.

این اثر، تحقیقی است در باره تکنیک تراژدی توسط یکی از بزرگترین نمایشنامه‌نویس‌های زمان خود که به مشکلات عینی هنرش نیز آگاهی کامل دارد.

نقد اشخاص غیر حرفه‌ای - به هر حال از این پس نقادانی وجود دارند. البته آنان از خطاها، جزمیگری و عدم کفایت برکنار نیستند. نقادان از ۱۶۶۰ به بعد دیگر همیشه وجود دارند، اما خشونت نقادان (رسمی) توسط سلیقه متنوع‌تر کلاسیک‌های واقعی سرکوب می‌شود. ادبیات به سوی نقدی کمتر مطلق‌گرا کشیده می‌شود که در آن هنر خوش‌آیند بودن، ذوق سلیم و (آنی که نمی‌دانم چیست) جایی شایسته خواهند یافت. مناقشات ادبی نیز که از جمع عالمان متخصص به

میدان‌های عمومی و سالن‌ها کشیده می‌شود، حالت فضل‌فروشی خود را از دست می‌دهد. نویسندگان بزرگ به داوری مردم روشن‌ضمیر توسل می‌جویند. راسین Racine در مقدمه Les Plaideurs کسانی را که (می‌ترسیدند مطابق قاعده نخندیده باشند) به مسخره می‌گیرد. بدین طریق در سالن‌ها (نقدی شفاهی) گسترش و تحول می‌یابد که ما نمونه‌ای از آن را در (نقد مکتب زنان) نوشته مولیر می‌بینیم.

در دلایل تجددطلبان اندیشه‌هایی یافت شد که می‌توانست نقد را تغییر دهد. تز تجددطلبان بر اندیشه پیشرفت و بر جهان شمولی عقل استوار است. ۱-: ما بر قدما برتری داریم، تنها بدین علت که بعد از آنها آمده‌ایم و برای اینکه روح انسانی در پیشرفت دائمی است، همچنین فنونی که هنرها بر آنها تکیه دارد بی‌وقفه اصلاح می‌شود. ۲-: سلیقه تغییرپذیر و اختیاری است. در نتیجه هوس‌هایش را نباید جدی گرفت. به جای آن باید به ندای عقل گوش فرا داد که جهان شمول است و مطلق. عقل هم قدما را محکوم می‌دارد. بخش اول این اندیشه‌ها، اصلی را ارائه می‌دهد که به همراه زمان نقد را تغییر خواهد داد: اشکال هنر به زمان پیدایش آن بستگی دارد و نمی‌توان به یک صورت درباره آثار ادوار مختلف به داوری پرداخت. حتی نزد فونتنل Fontxnelle نیز اندیشه تأثیری از محیط بر تولیدات روح انسانی دیده می‌شود. بدبختانه، بخش دوم آن اندیشه‌ها به نتایج معکوسی منجر شد و باعث شد تا جزمیگری

عقل‌گرایی [۱] جایگزین جزمیگری استوار بر مرجعیت [۲] شود و بر طبق آن آثار ادبی در رابطه با تئوری انتزاعی و مطلق (زیبایی) [۳] سنجیده شود.

بوآلو قهرمان طرفداران قدما تقریباً به همان اندازه فونتنل عقل‌گراست. اما او هنرمند است و به عنوان یک هنرمند از ارزش‌های سلیقه، که فونتنل کوچکترین توجهی بدان ندارد، دفاع می‌کند. بدبختانه او برای تأکید گذاشتن بر نظریه‌ای که ارائه می‌کند ناگزیر از حجت کهنه مرجعیت استفاده کند و اعلام می‌دارد که: «تنها پذیرفتن آیندگان است که می‌تواند ارزش واقعی آثار را اثبات کند».

بنابراین ذوق سلیمی وجود دارد که برای تمام انسان‌ها و تمام زمان‌ها معتبر است. برای اینکه بدانید آیا طبق این ذوق سلیم داوری می‌کنید کافی است ببینید که آیا نظر شما با نظری که طی قرون متمادی به اتفاق آرا ابراز شده مطابقت دارد یا خیر. بدین‌گونه، قدما و تجددطلبان در تعیین نوعی معیار عینی داوری توافق دارند. فونتنل آن را در عقل جستجو می‌کند و هر چیزی را که از تخیل زاده می‌شود، منجمله تمامی شعر را، به کنار می‌گذارد. بوآلو آن را در پذیرش جهانی می‌داند مسئله در اینست که بدانیم این پذیرش تا چه مدت به طول خواهد انجامید.

با اینهمه، در جوشش عقاید وآراء که مشخصه پایان حکومت لویی چهاردهم است، جزمیگرایی روبه شکست می‌گذارد. در (مقالاتی در باره تئوفر است) و همچنین در بخش نخست (روحیه‌ها) اثر لا برویر La Bruyere که از طرفداران قدماست، با کلاسیسمی روبرو هستیم که از

---

1 .Dogmaisme Rationaliste.

2 .Dogmatisme Fondé Sur Lanforitc.

3 .Baeu.

کلاسیسم بوآلو ملایم‌تر و غیر محدودتر است، بخصوص اینکه لابرویر با تاریخ نیز بیگانه نیست: او تحول زبان، سلیقه و احساسات را درک می کند. گرچه وجود سلیقه‌ای جهانی و مطلق را باور دارد، نسبی بودن را نیز به گونه‌ای حس می کند که بتواند به نویسندگان قرون وسطی و قرن شانزدهم با عدالتی بیش از گذشتگانش ارج نهد. داوری‌هایش صرفاً تئوریک نیستند، بلکه به تأثیرات آنی شخصی نیز متکی هستند. سرانجام، چیزی که باید یادآور شد اینست که او همانقدر که داوری می کند، توضیح نیز می‌دهد. **فنلون** Fenelon در «نامه به آکادمی» (که در ۱۷۱۶ چاپ شد) نمونه دیگری از کلاسیسم غیر محدود را به دست می‌دهد. بی‌شک نیت نویسنده جزمی است، کتابش مسائل گوناگونی را شامل می‌شود، از جمله؛ طرحی از خطوط اصلی علم معانی و بیان و صناعت شعر، رساله‌هایی در باب تراژدی، کمدی، تاریخ و همچنین داوری‌هایی درباره **دموستن** Démosthéne، **سیسرون** Cicéron، **ویرژیل** Virgile، **هومر** Homére و غیره. و همه اینها به عنوان نمونه برای تشریح یک تئوری کلی اشکال مختلف ادبی آورده شد. بخش مربوط به تاریخ، جز شمارش خطاهای تاریخ نگاران گذشته چیز دیگری را دربر نمی گیرد. خطاهایی که تاریخ‌نگاران آینده باید از ارتکاب بدان خودداری کنند. بخش مهمی از نقد فرانسه مدتی دراز در (انتقاد از خطاها) که مسئله‌ای کاملاً سترون است راکد می‌ماند، اما این جزمیگری ظاهری را نمی‌توان جز به آداب زمانه و به مقتضیات خود ادبیات نسبت داد. (دکترین) فنلون در اصل (که بطور کلی به کلمات [سادگی] و [طبیعی] محدود می‌شود) جز بیان علائق شخصی نویسنده چیز دیگری نیست. نه به مرجعیت متکی است و نه به

هیچیک از اصول جهان شمول. داوری‌ها نیز که نشانگر سلیقه‌ای چندان اصیل نیست و از احساس تند شاعرانه مایه می گیرد، مانند ردیفی از تأثیرات ذهنی نشان داده می‌شود. فنلون نیز همانند لابرویر تا حدی نشانگر نقد آینده است.

تجددطلبان به خاطر عقل گرایی و رجحانی که بر اندیشه در برابر هنر می‌نهادند، بر آن بودند تا شعر را نفی کنند و در نقد ادبی عقل را تنها داور ممکن بشمار آرند. (اندیشه‌های انتقادی) **دوبو** Dubos (۱۷۱۹) عکس‌العمل خوشایندی در به وجود آوردن نقد احساسی بود. نویسنده عقیده داشت که اثر هنری را نمی‌توان با عقل سنجید، بلکه آن را باید با (دل) داوری کرد. بدین طریق در شعر نقش اول به فرم داده شد، زیرا اول تصاویر و اصوات و هارمونی است که بر احساس اثر می گذارد. در نتیجه دوبو به بوالو و دیگر کلاسیک‌ها می‌پیوندد که پیش از او از (آنی که نمی‌دانم چیست) سخن گفته بودند و به عنوان ناقد برای مفهوم سلیقه ارجی عظیم قایل شده بودند. دوبو همانند آنان اعتقاد دارد که عقل و سنت حق دارند که بعد داوری‌های آنی احساس را توجیه کنند. اما او این نقد متکی بر احساس را زیر ظواهر جزمیگرایی کم و بیش منسجمی پنهان نمی‌سازد. از این راه او باعث پیروزی امپرسیونیسم می‌شود.

عقل گرایی یا نسبیت گرایی؟ - از تجددطلبان و دوبو می‌توان دو اصل، که موافق پیشرفت نقد بود، استخراج کرد؛ مفهوم احساس و مفهوم نسبیت. با این همه در قرن هیجدهم جزمیگرایی اغلب با شدت دنبال می‌شود. ناقدان معمولاً بیشتر نگران ساختن سیستمی در باره زیبایی هستند تا اینکه به سادگی بگویند در باره نویسنده‌ای یا اثری چه

می‌اندیشند. مثل کتاب Beaux-arts réduit a un mce principe **نوشته آبه. باتو** A. Batteux. مسئله بزرگی که در این رسالات و مقالات مورد بحث واقع شد این بود که دانسته شود آیا نبوغ مهمتر است یا هنر، الهام مهمتر است یا صنعت. **دیدرو** Diderot در (اندیشه‌هایی در باره **ترانس** Terence) و در (ستایش ریچاردسون) به تناوب گاه جانب این و گاه جانب آن را می‌گیرد. اما دیدرو لااقل خود شیفته است، با هیجان داوری می‌کند و تئوری‌هایی کلی که از روی آنها قضاوت می‌کند، در اصل جز بیان احساسات و سلیقه‌های شخصی‌اش چیز دیگری نیست.

در کنار روحیه طالب سیستم، هیجانات ناشی از برخورد عقاید و آرا نیز برای نقد ناب زیانبخش بود. آثار، اغلب به دلایلی که ربطی به ادبیات نداشت مورد ارزیابی قرار می‌گرفت. این مسئله بخصوص در مجلات زیاد بچشم می‌خورد. در مجله Observations، **آبه دفونتن** A. Des Fontaines (۱۷۳۵) و مجله (سال ادبی) **فررون** Fréron (۱۷۵٤) هیجانات شخصی و یا علائق فرقه‌ای حاکم بود.

بگفته **لانسون** Lanson، آبه **پره‌وو** Prévort در (له و علیه ۱۷۳۳) «یکی از نادرترین روزنامه‌نگارانی است که سرمشقی برای منصف بودن به دست می‌دهد.» روزنامه (خارجی ۱۷۵٤) برای شناساندن ادبیات بیگانه بسیار کوشا بود.

ولتر Voltaire [1] را می‌توان به عنوان ناقد واقعی و حتی ناقد حرفه‌ای به حساب آورد. او برای این کار آمادگی داشت. بخصوص طبیعت عمیق ادیب بودنش او را بسوی نقد می‌کشید. ولتر در اصل به نقشی که ناقد

---

۱. تقریباً در تمام آثار ولتر نقد ادبی دیده می‌شود: در مقدمه‌های گوناگونی که نوشت، در مقالات بسیاری در فرهنگ فلسفی، در قرن لویی چهاردهم، در نامه‌های فلسفی. در مکاتبات و غیره. دررساله درباب شعرحماسی، معبدسلیقه وتفسیری بر کورنی فقط به نقد پرداخته شده است.

باید در جمهوری ادبیات ایفا کند به خوبی آگاهی داشت و درست از نقشی که به نقد خود داده است - خیلی بیش از روش‌هایی که از آنها استفاده کرده است - می‌توان آثار نقد ادبی‌اش را ارزیابی کرد و آن نقشی سه گانه است:

۱- تا حدی نقش کشف و نشر است. زمینه کنجکاوی ولتر بسیار گسترده و بسیار متنوع است. صفحات نامه‌های فلسفی که در آنها مسئله ادبیات انگلیس مطرح است، بی‌شک نه از اصالت خاصی برخوردار است، نه بسیار عمیق است و نه همیشه از اشتباه و عدم درک بری است. اما همین صفحات به دلیل سبک زنده نویسنده، کمک مؤثری برای گسترش میل به شناختن شعرای بزرگ انگلیس در فرانسه بود.

۲- نقد ولتر قبل از هر چیز نقش حفاظت را بر عهده دارد و از این روی آدمی را پیشاپیش به یاد نیزار Nisard و برونتیر Bruntiere می‌اندازد. قرن لویی چهاردهم برای او و برای بسیاری از معاصرانش، موج سومی از ادبیات کلاسیک، پس از یونان و روم، تولید کرد.

برخی از نویسندگان این دوره به کمال سلیقه دست یافتند. در نتیجه می‌بایست آثار شایسته نگهداری قرن هفدهم را جدا ساخت و در تولید معاصر علیه هر چیزی که ممکن بود دستاوردهای بزرگ کلاسیسیسم و اصول اصلی‌اش، یعنی ناب بودن و طبیعی بودن را دچار تزلزل سازد، به مبارزه برخاست. به همین دلیل ماریوو Marivaux را به خاطر اینکه

نماینده Préciosite تازه بود محکوم دانست[۱] .

۳- سرانجام نقش پشتیبانی است. (ولتر از ولتر پشتیبانی می کند) در این قسمت هدف نقد ولتری ادامه سنت است و کوشش بسیار نارسایی برای غنی ساختن آن از طریق نوآوری. مثلاً در زمینه تراژدی می‌توان راسین را با افزودن مقدار کمی شکسپیر کامل کرد. نقطه ضعف این نقد آنست که تقریباً همیشه (انتقاد از خطاهاست) و آن نتیجه نقطه‌نظر جزمی بودن است.

ولتر در (معبد سلیقه) به کاری دست می‌زند که کمی ناراحت کننده است. او در این کتاب به مولیر و بوسوئه - پس از زمانی دراز، اندرزهای اغلب نابجایی می‌دهد. کتاب (تفسیر در باره کورنی) نوشته ولتر اغلب بسیار تنگ‌نظرانه است. چنین نقدی بیشتر درخور معلمان مدرسه است که اغلاط را با مرکب قرمز در حاشیه صفحه می‌نویسند.

نقد زاده می‌شود - علیرغم همه، روحیه تاریخی به پیشرفت‌هایی نایل آمد و این پیشرفت‌ها تغییراتی را در جزمیگرایی پدید آورد. جزمی گرایی چون **لاهارپ** la Harp در اثر مشهورش لیسه[۲] Lycée پس از بیان این مطلب که: «زیبایی در همه اعصار و قرون یکی است، زیرا طبیعت و عقل قابل تغییر نیستند» نتیجه می گیرد که می‌توان احساس زیبایی را (روشن‌پذیر) ساخت و هنر را به خدمتش درآورد و در عین حال (خوانندگان را روشن ساخت) و سپس برنامه‌ای تاریخی نیز ارائه داد. ولی این اندیشه که الگوی زیبایی یگانه نیست و بین آثار ادبی و خلقیات

---

۱. Priciesité روش ادبی در قرن هفدهم که نویسنده را ملزم به رعایت قوانین و قواعد ادبی خاصی می‌ساخت. مثلاً نویسندگان مختار نبودند از هر کلمه‌ای استفاده کنند. م.

۲. **لاهارپ** la Harpe ۱۸۰۳ - ۱۷۳۹ - لیسه یا دروس ادبیات قدیم و جدید.

نهادها و نبوغ مردم رابطه‌ای وجود دارد، به درستی توسط مادام دواستال و شاتو بریان بیان شد. این اندیشه که نقطه فرجام اندیشه قرن هیجدهم بود، باعث شد تا نقد بتواند در قرن نوزدهم راه‌هایی مطمئن‌تر و روش‌هایی بارورتر بیابد. نام کتاب مادام دواستال که در سال ۱۸۰۰ منتشر شد (ادبیات در ارتباطاتش با نهادهای اجتماعی) به خودی خود به اندازه کافی گویاست. نویسنده این کتاب می‌نویسد: «هدفم اینست که اثر مذهب، خلقیات و قوانین را بر ادبیات و اثر ادبیات را بر مذهب، خلقیات و قوانین بررسی کنم.» اندیشه این که ارتباطاتی بین بخش‌های مختلف فعالیت‌های اجتماعی مردم وجود دارد، تازه نیست، این اندیشه از زمان تجددطلبان و از زمان دوبو در باره ادبیات وجود داشت. مسئله دیگری نیز که توسط مادام دواستال عنوان شد تازگی ندارد و آن اینکه روح انسانی و تولیداتش در پیشرفت دائمی است. اما برای این اصول هرگز نتایجی چنان مؤثر قایل نشده بودند. اینها اندیشه‌هایی نیست که پایه‌هایی استوار داشته باشد. این‌ها نویسنده را مجبور می‌سازد تا رویدادهایی را اختراع کند و یا آنها را به سود نظریه‌اش، بنادرست، بیان سازد. با این همه این اندیشه‌ها در تاریخ ادبیات از اهمیتی خاص برخوردار است و در نقد نیز جایی عظیم دارد و باعث شده تا آثار ادبی، دیگر به عنوان چیزی که از جوهرهایی جاودانی چون حماسه و تراژدی و غیره ناشی می‌شود در نظر گرفته نشود، بلکه به عنوان پدیده‌هایی که علت و معلولش قابل بررسی است سنجیده شود. کتابها دیگر با در نظر گرفتن شرایطی که در آنها پدید آمدند بررسی می‌شود، نه بر طبق معیارهایی تغییرناپذیر و جهان شمول.

انتشار نبوغ مسیحیت (۱۸۰۲) نیز حادثه مهمی محسوب می‌شود.

شاتو بریان که می‌خواست اثبات کند که مذهب مسیحیت نه‌تنها آسیبی به پیشرفت هنر و ادب نرسانده، بلکه مساعد پیشرفتشان نیز بوده است، ناگزیر شد ارتباطی بین ادبیات و مذهب برقرار سازد. اندیشه چنین ارتباطی نیز اندیشه تازه‌ای نیست. در دوران جدال قدما به تجددطلبان، اغلب از این حجت استفاده می‌شد که برتری تجددطلبان از برتری مذهبشان بر مذهب چند خدایی عهد باستان ناشی می‌شود. اما شاتو بریان از این اندیشه به نحوی منظم و مؤثر استفاده می‌کند و بخصوص با نبوغ خود آن را بارور می‌سازد و به همین دلیل نیز جایی مهم در تاریخ نقد دارد: دیگر نقد ادبی نیست که ادبیای معاصر و گذشتگان را داوری می‌کند، باغبانی نیست که همانند ولتر به نگهداری باغ ادبیات بپردازد، علفهای هرزه را ریشه‌کن کند و آن را از هجوم خارجی برکنار بدارد. او نابغه‌ایست که نبوغ را حس می‌کند، چون خود نیز صاحب نبوغ است. نقد شاتو بریان دیگر انتقاد از اشتباهات نیست، بررسی خرده‌گیرانه و گاه تنگ‌نظرانه آثار روح «des ouvrager de l'esrit» نیست، به گفته خود شاتو بریان «نقد زیبایی» است. از این پس اساس ایدئولوژیکی نقد ادبی مشخص است و از این زمان است که تحولات سیاسی و اجتماعی، شرایطی مناسب برای تولید واقعی نقد به عنوان سبکی مخصوص و حتی به عنوان پیشه و کار فراهم می‌سازد. در این مرحله چیزی که جایش خالی است و به گفته تیبوده Thibaudet در حیات ملت و بخصوص در حیات ادبی از اهمیتی ویژه برخوردار است، دو نظام مهم است و این دو نظام نیز در طول قرن نوزدهم دائم بر اهمیتشان افزوده می‌شود: نظام روزنامه‌نگاری و نظام استادی. مطبوعات در دوران انقلاب جنبه‌ای یافت مشابه جنبه‌ای که امروز

می‌شناسیم. ناپلئون نیز دانشگاه را بنا نهاد. وقتی پس از استبداد امپراطوری روزنامه‌نگاران و اساتید توانستند با آزادی بیشتری بیاندیشند، سخن بگویند و بنویسند، عصر نقد واقعاً آغاز شد.



بخش دوم

وسوسه مطلق گرا



هر نقدی در تجزیه و تحلیل نهایی برآن می‌شود تا دربارهٔ ارزش آثار به داوری بنشیند، زیرا کارش آنست که ادبیات را به‌عنوان زمینه ارزش ها در نظر گیرد. آیا نتیجه آنچه گفتیم اینست که نقد یعنی داوری؟ که عمل داوری هدف اصلی نقد است و نه فقط مسئله‌ای غیر قابل پرهیز؟ و مستلزم اینست که داوری باید بی‌واسطه باشد بدون هیچ کار تفسیر و تفهیم قبلی، یعنی فقط جنبهٔ توضیحی مخلّ[1] داشته باشد؟

به هرحال وسوسه شدید است که از عمل داوری به‌جای نوعی شناسایی و در نظر گرفتن اثر در روشنایی قواعد آیینی و به‌جای چشم‌انداز خاص خود فرمانی لازم‌الاجرا بسازند: بدین طریق نقدی به‌میان می‌آید که پیش ازآنکه (داوری) کند(پیش‌داوری) می‌کند و به‌بهانهٔ عینیت، اصولی با تقدم و مطلق به‌میان می‌کشد که کار قضاوت ادبی را ساده می‌کند. نه فقط در این کار جزمیگر است ـ چون همچنان که خواهیم دید جزمیگرایی‌های دیگری نیز وجود دارد و یک نسبیت گرا ـ بلکه مطلق گرا نیز هست. زیرا ناقد باخود بزرگ‌بینی فرامینی

---

۱. توضیح مخل دربرابر Parapbrase (م)

صادر می کند آمرانه، قاطع و غیرقابل برگشت.

به‌مفهومی می‌توان گفت که دکترین کلاسیک موادلازم را برای نوعی مطلق گرایی فراهم ساخت. اما گذشته ازآن که سخن راندن از نقد درآن عصر مشکل است. چون چنین مقوله‌ای هنوز وجود ندارد، مطلق گرایی نیز تنها شیوهٔ ممکن نبود، زیرا همچنان که می‌دانیم امپرسیونیسم و سوبژکتیونیسمی پنهانـی به‌آن تعادل می‌بخشید، و بخصوص آنکه مطلق گرایی هنـوز آنقدر استحکام نیافته بود که سیمای خاص خود را بیابد. مطلق گرایی علیرغم تحول بسوی نقطه نظری تاریخی و عینیتی نسبیت گرا که بدان اشاره شد، دقیقاً در زمان اعاده سلطنت و پادشاهی ژوئیه استحکام پذیرفت. می‌توان برای این موضوع دلایلی صرفاً ادبی جست: نظریه رسمی ضدرمانتیک است. از کلاسیسیمی ولترمآبانه سرچشمه می گیرد. و نیز از سیاست: نظام بورژوازی همچنانکه بر ملت حکمفرماست بر ادبیات نیز باید حکمروا باشد. آموزش ادبیات باید جوانان را به نظم و عدم تعقید عادت دهد، و ناقدان وظیفه دارند که به آنان و همچنین به نویسند گان درباره هنر نگارش توصیه هایی بکنند.

از نقطه نظر تئوریک، نقد مطلق گرا از نظریه‌ای که خود نتیجه آنست جدایی ناپذیر است.

آن نظریه ممکن است نامش زیبایی‌شناسی باشد، اگر از یک طرف به زیبایی‌شناسی‌ای ما تقدم بپردازد و از طرف دیگر برای حقیقت، نیکی و زیبایی به عنوان ارزش‌های مطلق و دارای جوهری جهان شمول برتری‌هایی قایل شود. وانگهی هر مطلق گرایی‌ای روابطی لازم بین ارزش‌ها برقرار می‌سازد، گاه ارزش‌های (اخلاقی)، و گاه ارزش‌های

(حقیقی) به عنوان شرط و نشانه (زیبایی) در نظر گرفته می‌شود. در اصل نقد و زیبایی‌شناسی نزد بسیاری از مطلق‌گرایان چنان بهم پیوسته است که گاه درهم می‌آمیزد، چنانکه گویی فتوای نقد الزاماً نوعی تئوری مطلق ادبیات است.

بررسی برجسته‌ترین نمونه‌های نماینده‌گان فرانسوی این تمایل به مطلق‌گرایی خاص، که جاه‌طلبی‌اش به هر حال حاصلی نداشت، ما را به **لاهارپ** La Harpe رهنمون می‌شود و بخصوص به **نیسار** Nisard، **سن مارک ژیراردن** S.M. Girardin و **نپوموسن لومرسیه** Népomucene Lemercier. با گفتن کلمه‌ای چند درباره این ناقدان نمی‌توان ادعا کرد که همه چیز درباره مطلق‌گرایی بیان شده باشد، مقوله‌ای در نقد که بعدها به شکلی پنهانی در نقدهای سنت‌گراها از پیروان **برونیتر** Brunetiere گرفته تا **دومیک** Doumic و یا نزد طرفداران **موراس** Maurrasدوباره دیده خواهد شد.

نیسار، پیک حقیقت - پروفسور نیسار[۱] در کتاب (شاعران لاتن) می‌نویسد:

«چیزی که از کتاب نقد خواسته می‌شود داوری‌های صحیح و دکترین‌های سالم است... اصول من بیشتر انحصاری Exelusif است تاگزینشی» Eclectique، این اصول کدامند؟ اول (روحیهٔ انسانی) (L'esprit Hnmain) است که بااندک باری از ملی‌گرایی چیزی نخواهد بود جز همان (روحیهٔ فرانسوی) سپس زیبایی جاودانی است و تمامی

---

۱. نیسار Nisar (۱۸۸۸ - ۱۸۰٦) مانیفست علیه ادبیات آسان ۱۸۳۳، شاعران لاتن عصر انحطاط ۱۸۳٤، تاریخ ادبیات ۱۸٤۹ - ۱۸٤٤

حقیقت.

(در مجموعهٔ دلنشین شاهکارهای روحیهٔ فرانسوی است که آموختم تا کامل‌ترین و ناب‌ترین تصویر روحیهٔ انسانی را باز بشناسم.) تمام کتابهای نیسار ازیکسوی نوعی دفاعیه سلیقه‌اش خواهد بود (در برابر مسایل واهی و فریب‌های باب روز) و در اصل در نقد جز به‌جنبه‌های قابل ستایش نمی‌پردازد، نقد نیسار نقد مقاومت والزام است، محافظت می کند و در عین حال آمرانه است:

«آزادی سرشار ازخطر وباعث سرگشتگی است و انضباط به‌همان اندازه که از قدرت‌های معطوف به‌هوس و تصنعی می‌گیرد به‌قدرت‌های واقعی می‌افزاید.»

از دیگر سوی، او جز(زیبایی‌های جاودانی) چیز دیگری را نمی‌خواهد بشناسد: در نتیجه اثری به‌نظرش زیبا نمی‌رسد مگر اینکه با زبانی بی‌نقص (حقایقی را بیان کند که از لحاظ فضا و زمان مرزی نشناسد و همانند جوهر عقل انسانی باشد.

سپس خردگرایی خشک و مهاجمی به‌دنبال می‌آید. اغلب گفته شده است معبدی که در ستایش روحیهٔ ملّی، یعنی در اصل درستایش قرن هفدهمی که او خود بتمامی اختراعش کرد، بنا نهاد، مبتنی بود برثابت ساختن این روحیهٔ کلاسیک متنوع در واحدهای کوچک، روحیه‌ای که آرمانش فقط در مرحلهٔ کوتاهی از تعادل شکننده تحقق پذیرفت.

بدینگونه است که روش نیسار که می‌خواهد(علمی محض) باشد ازخشکی مطلقی برخوردارمی‌شود. اومقوله‌ای را ازپس مقولهٔ دیگری برمی‌گزیند و درمقایسه با سلیقهٔ آرمانی‌اش کاستی‌های قرنی را از پس

قرنی دیگر نظاره می‌کند. نه فقط تاریخ ادبیاتش توجهی به‌اندیشهٔ تحول ممکن ادبیات ندارد، بلکه به‌نظرش هرعلامت حرکت‌نشانه‌ای است از انحطاط. زیرا (حقیقت)؟ مطلق است. او که از روحیهٔ انسانی، نبوغ فرانسوی و زبان فرانسه آرمانی برای خودساخته است «هرنویسنده و هراثری را بااین آرمان‌های سه گانه» می‌سنجد او می‌نویسد: «هرچیزی که به‌این آرمان‌ها نزدیک شود خوبست و هرچیزی که از آنان دور گردد بد است.»

چه ساده دلی عجیبی! و نیسار چه سعادتی داشت که حقیقت و زیبایی چنینی تا ابد به‌هم پیوستند تا او قاضی مستبد آنان شود و احکام بی برگشت خود را با طمطراق تمام صادر کند. (زیرا این مرد صاحب سبک ساده‌ای نبود.)

سن مارک ژیراردن[1]**، ستایش فضیلت** - ولی فراموش نکنیم که در مطلق گرایی حقیقت و زیبایی خود به خیر وابسته‌اند. نقد که باید از اندیشه‌های واهی بدور باشد، به همان اندازه که مسئولیت ادبی بر عهده دارد مسئولیت اخلاقی نیز دارد. نپوموسن لوبرسیه[2] نوشت: «وظیفه نویسندگان است که فلسفه‌ای سالم را اشاعه دهند و در دادگاه احساسات از حقوق اخلاق عمومی و خصوصی و فضیلت‌هایی که به آنها حمله شده است دفاع کنند.» نیسار می‌خواهد که ادبیات «بیشترین تعلیم را برای اداره زندگی» دربر داشته باشد؛ زیرا «زمانه بدی است و بسیاری حس اخلاقی را با خواندن نویسندگان ما از دست می‌دهند.» با این همه نزد سن مارک ژیراردن است که نقد مطلق گرا بخصوص دانسته اخلاق‌ساز

---

۱. Saint - Marc Girardin (۱۸۷۳ - ۱۸۰۱) دروس ادبیات دراماتیک ۱۸۴۳، رسالاتی در باب ادبیات و اخلاق ۱۸۴٤.

۲. Népomucéue lemercier (۱۸٤۰ - ۱۷۷۱) دروس ادبیات ۱۸۱٤ - ۱۸۱۱.

Morulisatrice می‌شود و از نویسندگان می‌خواهد تا «روح ما را تعالی بخشد» و از اخلاقی که یکجانبه تعریف شده نشانه و معیار زیبایی می‌سازد.

او در کتاب رسالات می‌نویسد: ناقد باید هدفش آن باشد که از ادبیات تعلیماتی اخلاقی بیرون بکشد. به همین دلیل است که او در رشته‌های گوناگون ادبیات مختلف، معاصر، باستانی، خارجی باید روش ستایش فضیلت‌های اساسی را مطالعه کند. ژیراردن متوالیاً با استفاده از موضوعاتی چون عشق پدری، وطن‌پرستی، احساسات مذهبی و غیره که در قلمرو تراژدی‌ها، کمدی‌ها و درام‌ها بودند می‌کوشد تا دروسی برای تعلیم و اخلاق بیابد. در نظرش ادبیات رومانتیک بیان ماتریالیسمی است که غریزه را جایگزین شرح احساسات می‌کند و درام مدرن «عقل را با صوفیگری و دل را با هیجان فاسد می‌سازد.» ژیراردن در کتاب دروس به جوانان هشدار می‌دهد که مراقب «فریب‌ها و بی‌نظمی اخلاقی‌ای که کتابهای قرن ما اشاعه می‌دهد» باشند.

داوری‌ها و پیش‌داوری‌ها - ادامه چه فایده‌ای دارد؟ وقتی به جای داوری آدمی به پیش‌داوری بسنده می‌کند، اصولی را مقرر می‌دارد که تمام آثار باید با آنها مطابقت داشته باشند کار بسیار ساده می‌شود. فقط کافی است اثر با اصول تطبیق داده شود. اگر اثر با آن اصول مطابقت داشت می‌گویند خوبست و اگر نداشت می‌گویند بد است. ولی بدینسان ژاندارم ادبیات بودن کار حقیقی نقد نیست. وضع قواعد و قوانین، داوری کردن نیست و لفاظی هرگز به معنی درک و دریافت نبوده است.

دراصل، روش مطلق گرایی بر تعدادی از اصول مسلم تکیه دارد که

هیچکدام از آنان اثبات شده نیستند: اینکه حقایقی جاودانی وجود داشته باشد، اینکه تمامی حقیقت از عقل ناشی شده باشد، اینکه زیبایی‌ای قائم بخود و چیزی به نام «روحیه انسانی» باشد، اینکه خیر در همه مکان‌ها و زمان‌ها یکی باشد، بطور جدی قابل اثبات نیست. تازه، این نقد، بخصوص در هیچ کجا نکوشید تا به خود آثار ادبی به عنوان چیزی خلق شده و انسانی نزدیک شود. آن نقد به هیچوجه به اثر نمی‌پرداخت، زیرا هرگز نخواست مرادها و نیت‌هایش را بشناسد. از این روست که نیسارها به شیوه‌ای خلاف متعارف از آثار ادبی سخن می گویند، چنانکه گویی از آن‌ها بی‌خبرند.

بدین دلیل است که نقد مطلق گرا، که نمی‌توان نام نقد بر آن نهاد، در جایی که می کوشید تا لاینقطع خود را با زیباشناسی‌ای ما تقدم یکی کند، نمی‌تواند نقدی قابل قبول باشد، زیرا برای نقد بودن باید حداقل آگاهی‌هایی را که نداشتیم به ما بدهد و چشم‌اندازی را در برابر ما بگستراند. جالب توجه است که بیندیشیم که ناقدانی چون آنان خودخواه و خودستا کمتر دیده شده است، زیرا آنان اطمینان داشتند که از هر اشتباهی بدورند. حال چنانکه خواهیم دید، ارزش سنت‌بو Saint-Beuve آن بود که نقد را از یکنواختی بدرآورد و به رویش راه مشکل اما پرارزش نزدیکی به راز ادبیات را گشود، چیزی که تا آن زمان کمتر به آن پرداخته شده بود.

بخش سوم

سنت بو

سنت‌بو[۱]، معاصر نیسار و سن‌مارک ژیراردن نماینده اولین کوشش جدی اوست برای گریزی مصممانه هم از مطلق‌گرایی و هم از جملات پرزرق و برق و میان‌تهی علم معانی و بیان Rhétorique او که بیشتر مشتاق شرح دادن است تا داوری کردن، و به نزدیک شدن به شخص تمایل بیشتری دارد تا رجوع دادن به عقاید جزمی، مصممانه با تئوری‌پردازان، این سازندگان سیستم به مخالفت پرداخت. او روزنامه‌نگاری را که همانند یکی از حواریون در خدمت همگان باشد به آنان ترجیح می‌داد، خبرنگاری که در همه جا به کاوش بپردازد بی‌آنکه در جایی متوقف بماند و حتی سبکی خاص خود نداشته باشد، سنت‌بو می‌اندیشید: «برای ترسیم هر نویسنده باید از دوات همان نویسنده مرکب برداشت.»

---

۱. Sainte - Beuve سنت‌بو (۱۸۶۸ - ۱۸۰۱) تابلوی تاریخی و انتقادی شعر فرانسه و تآتر فرانسه در قرن شانزدهم ۱۸۲۸ - تصاویر ادبی ۱۸۳۹ - ۱۸۳۶ - تصاویر زنان ۱۸۴۴ - تصاویر معاصران ۱۸۴۶ - پورت رویال ۱۸۵۹ - ۱۸۴۰ - گپ زدن‌های دوشنبه ۱۸۵۷ - ۱۸۵۱ - دوشنبه‌های تازه ۱۸۷۰ - ۱۸۶۳ - شاتو بریان و گروه ادبیش ۱۸۶۱ - تحقیق در باره ویرژیل ۱۸۵۷.

سنت‌بو حقیقتاً پیشگام نقدی است که مناسبت‌ها را می‌جوید و می‌کوشد تا شخصیتی را بیابد و آن را ترسیم کند. او گرچه این امتیاز نادر را داشت که بشارت‌دهنده و بطور موجز بیان‌کننده تقریباً تمام اشکال نقدی باشد که بعد از او گسترش یافت - امتیازی که در عین حال عاری از خطر نیز نبود، زیرا سنت‌بو گاه به کمال دست نمی‌یابد - نبوغ خاص‌اش در اینست که خواست به نقد بعدی خالق عطا کند.

شاعر یا ناقد؟ - سنت‌بو مدتی دراز بر این اندیشه بود که شاعر و رمان‌نویس باشد. عدم موفقیت آثارش باعث شد تا به نقد بپردازد، رشته‌ای که او همیشه، با اندکی دلخوری، (کاچی به از هیچی) می‌نامید. اما شاعری که واقعاً در وجود سنت‌بو نهفته بود، به همراه چهره‌پرداز، اخلاق‌گرا و تاریخدان در نقدش رخ می‌نمایند.

سنت‌بو روزنامه‌نگار جوان (**گلوب** Globe)، سپس دوست ویکتور هوگو و ناقد (**روو دوپاری** Revue de Paris) بر آن بود تا با شعر نام‌آور شود و رقیب جوانان مستعد رمانتیکی که ستایششان می‌کرد بشمار آید. این شوق به ادبیات خالق جز به چند کتاب ناموفق نیانجامید: (زندگی، شعر و اندیشه‌های ژوزف دلورم) (تسلی‌ها) و (لذت)...

در برابر این شکست چاره‌ای جز تسلیم نبود: از این پس سنت‌بو جز به نقد نخواهد پرداخت و از طریق اندیشه و استعداد دیگران ضمیر خود را بیان خواهد کرد و چنین است که در او نبوغ نقد و نبوغ خالق چندان از یکدیگر مشخص نبود. در اصل چیزی که بخصوص باعث عدم موفقیت اشعار و رمان‌هایش می‌شد خصوصیت نقدی بود که در آنها نشان می‌داد: سنت‌بو به جای اینکه احوال خود را مستقیماً بیان کند به تجزیه و

تحلیل خود می‌پرداخت، به جای اینکه احساسات، هیجانات و اضطرابات خود را به شعر یا به نثر عرضه کند، توضیحی تجریدی از آنها به دست می‌داد. در مجموعه اشعارش اندیشه‌هایی در باره پیشه نقادی‌اش دیده می‌شود و حتی در آنان نقدهایی به شعر وجود دارد! برعکس چیزی که باعث شد تا جلایی که تا آن زمان متصور نبود، به نقد داده شود، جاه‌طلبی‌های همیشه حاضر شاعر و خالق بود که در نقد عیان می‌ساخت. سنت‌بو در بهترین آثارش، بخصوص زمانیکه شاعر خود را در نقد باز می‌یافت، نقدی عرضه می‌داشت که در آن ادیبی، ادیبی دیگر را حس می‌کرد و با وی او را زنده می‌ساخت و کلید آثارش را به دست می‌داد. بدین مفهوم، اثر سنتِ‌بو نمونه یگانه‌ای است از شعر انتقادی و نقد شاعرانه.

سنت‌بو، بشکلی کلی تمامی استعداد خلاقه خود را در خدمت نقد نهاد. نقد پس از سنت‌بو دیگر تنها یک پیشه یا یک تخصص دست دوم نبود، بلکه به دیگر رشته‌های ادبیات ملحق شد: ناقد توانست بطور کامل عقاید خود را بیان کند و نقد از زمان سنت‌بو رشته‌ای چون رشته‌های ادبیات بحساب آمد.

پیک رمانتیسم - در آغاز، سنت‌بو بخصوص به نقد «تبلیغی» پرداخت و مبلغ مکتب رمانتیسم شد. در دو مقاله‌ای که در باره (سرودها و قصائد odes et Ballades هوگو) در مجله گلوب (۱۸۲۷) منتشر ساخت، علیرغم ستایشی که ابراز می‌کرد، در باره نارسایی‌های ذوقی شاعر نیز اشارات فراوانی داشت.[*] برعکس از ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۰ که توسط هوگو به رمانتیسم علاقمند شده بود مدافع این مکتب تازه شد، در گذشته به دنبال پیشگامانی برای این مکتب می‌گشت - در کتاب تابلو... - در

مقالات مجله روو دوپاری بین کلاسیک‌ها یا بدنبال پیشگامان رمانتیسم می‌گشت و یا دشمنان آن مکتب را نشان می‌داد: و یا می‌کوشید تا آثار دوستان خود را معرفی و عرضه کند.

البته نظریاتی که در آن زمان ابراز می‌کرد چندان بی‌طرفانه نبود، اما بزودی آنها را تصحیح کرد. او گرچه لزوم تغییر قطعی ارزش‌های ادبی ما را می‌پذیرد، اما تأکید می‌کند که این کار باید با احتیاط انجام پذیرد. بدینطریق سنت‌بو نوعی عینیت را، گرچه نه در داوری‌های ارزشی، لااقل در داوری‌های عملی خود حفظ می‌کند. این نحوه تازه برخورد با مادام دوسوینی، مولیر، لافونتن و یا راسین باعث شد که این کلاسیک‌های قدیمی از گرد و خاک زمان زدوده شوند، نقد سنت‌بو به آنها جوانی دیگری بخشید. در اینجا چیزی که بیش از همه مورد توجه ماست اینست که سنت‌بو سرانجام روش خاص خود را یافت، سبکی که گسترش می‌دهد و نامش را «چهره‌های ادبی» می‌گذارد.

چهره‌نگار و تاریخدان - مقالات نقد سنت‌بو، پیش از (دوشنبه‌ها) به نام چهره‌ها منتشر می‌شد. درسی را نیز که در لوزان در باره پورت رویال ایراد کرد باید به چهره‌ها افزود، چون در آن نیز از همین روش استفاده شده است. سنت‌بو از سال ۱۸۳۰ اندک اندک از نقد «تبلیغی» دست کشید و از چهارچوب مکتبی که برایش بیش از اندازه محدود می‌نمود کناره گرفت. او از این پس بیشتر به بدست دادن تعریف از نویسندگان پرداخت تا به داوری کردن و بر آن شد تا چهره‌های روانی، اخلاقی و ادبی آنان را ترسیم کند. در نتیجه هدف نقد بیشتر روشنگری خواهد شد تا قضاوت. ترکیب این چهره‌ها در هر مورد با موارد دیگر فرق داشت.

اما بطور کلی، سنت‌بو نخست در باره نویسنده مورد نظر حکایاتی فراهم می‌آورد، گاه می‌کوشید تا ریشه‌های شخص را بیابد، ببیند در چه شرایطی شکل گرفته است و از این راه به «گره» شخصیتش دست یابد و او را در لحظه‌ای که اولین شاهکارش را خلق می‌کرد نشان دهد و گاه با پرداختی به جزئیاتی شاخص در زندگی نویسنده، زمان بلوغ ذهنی او را در نظر ما زنده می‌ساخت. بدینطریق، خرد خرد چهره شکل می‌گرفت: زیرا سنت‌بو مایل نبود مقاله‌نویسی حرفه‌ای باشد بلکه می‌خواست مجسمه‌ساز باشد. کاری که بر آن بود تا انجام دهد پرداختی به (زندگینامه روانی) نبود، هدفش (ترکیب کردن Composer) شکل نویسنده مورد نظر بود. در نتیجه کاوش در اسناد و مدارک و قابلیت تجزیه و تحلیل برای ناقد کافی نبود، برای دست یافتن به وحدت (حاصل از سنتز چهره،) چهره، او ناگزیر بود از الهام شاعر و منبع علاقه‌ای که در وجود خود داشت استفاده کند. چنین نقدی «خلق و ابداع دائمی است.»

سنت‌بو این «چهره‌پرداز مردان بزرگ»، اغلب کوشید تا از چهارچوب نقد ادبی محض خارج شود و چهره مردان و زنانی را ترسیم کند که از نظر روانشناسی برایش حائز اهمیت بودند، اگرچه جز گاه به گاه دستی به قلم نبرده باشند. او به هر حال، از نظر تئوری، ادبیات را در نظر دارد و می‌خواهد مردم را به خواندن آثار نویسندگان، با پیوستن جنبه‌های گوناگون و پیاپی اثری برانگیزاند و بطور خلاصه «خواندن را به دیگران بیاموزد». او به عنوان انسانی صاحب سلیقه و دوستدار ادبیات همیشه در آثارش رخ می‌نماید. او در کتابها تنها به دنبال هیجانات سادۀ استتیک نیست: او مفهوم اخلاقی اثری و یا زمانه‌ای را می‌جوید. بطور

نمونه پورت رویال‌اش تنها نوعی تاریخ و یا حتی مقداری تحقیقات روانشناسی و ادبی نیست، این اثر نشانگر تردیدها و اضطرابات خود سنت‌بو است که خرد خرد از سلطه این جان‌های بزرگ مذهبی خارج می‌شود و بیش از پیش درمی‌یابد که به خانواده **مونتنی** Montaigne بستگی دارد. در بسیاری از مقالاتش اندیشه‌های اخلاقی و پند دیده می‌شود، و این مبین روحیه شخصی و خصوصی نقد سنت‌بو است و می‌بینیم که چه اندازه زمینه نقد را گسترش می‌دهد. نقد سنت‌بو تاریخی نیز هست، اما او در این کار استعداد محدودتری از خود نشان می‌دهد و این شاید به دلیل چهارچوب محدود مقاله باشد. حتی در پورت رویال نیز، تاریخ به عنوان تاریخ مطالعه نشده است. «من تاریخدان نیستم، اما گوشه‌هایی از تاریخیگری در من وجود دارد» او با این شیوه می‌کوشد تا لامارتین را درتاریخ احساسات‌مذهبی و **لاروشفوکو** La Rochefoucauld را در تاریخ زبان و ادبیات کلاسیک قرار دهد.

متکلم محقق - با «گپ‌های دوشنبه» و سپس «دوشنبه‌های تازه» روش نقد تغییر محسوسی نمی‌کند، ولی برخی از جنبه‌هایش مشخص می‌شود؛ آزادی بیشتر در روش و همچنین در تحقیق، تمایل به جنبه «علمی» و در عین حال تکیه کردن بر لزوم داوری.

سنت‌بو از ۱۸۴۹ تا ۱۸۶۱ هر دوشنبه برای مجله **لوکونستیتوسیونل** La Constitutionnel و سپس برای **لومونیتور** La Moniteur مقاله ادبی می‌نگاشت و چنین بود که «دوشنبه‌ها» پدید آمد. این «گپ‌زدن‌ها» هنوز به شکل چهره‌ها عرضه می‌شد، اما حالتی آزادتر داشت. نویسنده با خواننده در باره کشفیات و اندیشه‌هایش سخن می‌گفت و سلیقه‌ها و

علاقمندیهایش را با او در میان می‌نهاد. گاه با ساختن قطعه‌ای دشوار، که قبلاً در پورت رویال نیز نمونه‌هایی چند از آن دیده می‌شود، خود را سرگرم می‌داشت. همیشه از سبکی شاعرانه، پر از تصاویر، جملات مواج با تزئینات فراوان، پرداختی آزادانه، که گویی به تصادف به پیش می‌رود، استفاده می کرد، سبکی که طبع غیرحرفه‌ای، لیکن شیفته ادبیاتش را به خوبی نشان می‌داد و گاه از اندک ابهاماتی نیز خالی نبود.

مقاله‌هایش بهرحال حاصل تنهایی هفته‌ای است طولانی که به تمامی وقف مطالعه گشت. فراهم آوردن اسنادی کم و بیش دقیق، گوناگونی مسایلی که بدانان پرداخت و کثرت آگاهی‌هایی از همه دست که از همان کار مداوم ناشی می‌شود. کاوش‌های عالمانه سنت‌بو کاملاً واقعی است، گرچه او خود بدینکار چندان ملاطفتی نداشت. و به دلیل قوه ادراکش، از اشتباهات علم زمانه که گاه با سرعتی ناخوشایند به نتیجه گیری می‌پرداخت، برکنار ماند. زیرا او نمی‌خواست به نقدی عالمانه بپردازد. در جریان کارهای تازه قرار گرفتن و فراهم ساختن اسناد، برایش فقط جنبه اساس و پایه داشت. او می گفت: «دانش خوبست، اما دانشی که تحت سلطه داوری باشد و سلیقه آن را به نظام درآورد.»

همین برداشت از سلیقه است که او را از پرداختن به نقدی تحصلی Positive و علمی باز می‌دارد، با این همه چنین نقدی نظرش را برای مدتی به خود جلب کرد. او می گفت: «کاری که می‌کنم تاریخ طبیعی ادبیات است... من مایلم که این تحقیقات ادبی روزی بتواند به طبقه‌بندی روح‌ها کمک کند.»

خواسته‌های تین Taine را ارج می‌نهاد امیدوار بود که آن خواسته‌ها

روزی به مرحله عمل درآید. (زیرا، علیرغم گفته‌های تین، افکارش هنوز قابل اجرا نیست.)[۱] اندیشه واقعی سنت‌بو در یکی از دوشنبه‌های اولیه آمده است.

در آن مقاله، برعکس، طالب نقدی گشاده است که قابلیت درک داشته باشد، «از دل برآید و بر دل نشیند.» برخلاف وسوسه‌های علم‌گرایی، سنت‌بو مصممانه انسان‌گرا باقی می‌ماند.

چهره‌ها، جای زیادی برای داوری باقی نمی‌گذاشت. سنت‌بو در دوشنبه‌ها می‌کوشید تا این نقص را برطرف کند. «بی‌آنکه شرایط ادب فرو گذاشته شود، اندیشیدم که برای جسارت بیشتر راهی هست و سرانجام می‌توانم بی‌پرده آنچه را که به نظرم حقیقت می‌آید، در باره کتابها و نویسندگان بگویم.» اما سنت‌بو به نام چه چیزی داوری می‌کند؟ اول به نام سلیقه شخصی خویش، که سلیقه‌ای است اساساً کلاسیک، اما کلاسیسمی غیرمحدود و بر کنار از هر گونه جزمی گرایی، که متأسفانه همیشه برکنار از نوعی بیمزگی نیست: او خود اعتراف می‌کند که مطالعه پل و ویرژینی باعث شده است تا قطره‌ای چند اشک بریزد...

در اینجا مسئله خطاهای داوری، که بخصوص در باره معاصرانش انجام گرفته است، مطرح می‌شود. این خطاها بواسطه نوعی عدم موافقت روحی و اخلاقی که او را علیه اثری و یا شخصیت کسی برمی‌انگیخت، ناشی شده است. او اصلاً بالزاک را درک نکرد، نویسندگانی را که

---

۱. برگرفته شده از مقاله معروف وی در باره شاتو بریان که به سال ۱۸۶۲ نوشته شد و در دوشنبه‌های تازه منتشر گردید. این مقاله نوعی مانیفست است که هم جوابی است به تین و هم نوعی ادعانامه Prodomo. اما فراتر از همه، بیان اصول روش خویش است، چنان که در آن زمان می‌پنداشت.

را که ناقد نباید از یاد ببرد بیان می‌دارد. یکی از نکات مهمی که به دلیل آن برونتیر برای روشش صفت علمی را طلب می کند اینست که سبک‌ها طبق قوانینی تحول پیدا می کنند و «هر اثر لحظه‌ای یا مرحله‌ای از تحول سبک خویش است.» همانطور که انواع جانوران، به گفته داروین با تفاوت رو به تزاید و پیچیدگی رو به افزایش تحول می‌یابند، در تحول سبک‌ها نیز علاوه بر تغییر، ارتباطی دیده می‌شود. آنها زاده می‌شوند، ثابت می گردند و سپس تغییر شکل می‌دهند، و بین آثار یک سبک ارتباطی نسبی وجود دارد که «روش تحول‌پذیر» Methode Evolntive باید آنرا بیابد. تفسیر یک اثر، در نتیجه، مشخص ساختن سبک آنست در تحول ادبی. مطالعه شرایط جغرافیایی و اجتماعی مسئله‌ای جنبی است، زیرا مسئله اصلی مشخص کردن موقعیت اثر است در زمان ادبی. اگر از یکسو مراقب (ماهیت ادبی) باشیم و از سویی دیگر مواظب نقش و عمل ناقد، می‌بینیم که طبقه‌بندی و داوری برای برونتیر غیرشخصی‌ترین تمرین موجود است.

به کمک روش تحول‌پذیر، قبل از هر چیز می‌توان سلسله مراتب سبک‌ها را مشخص ساخت. «طبق دلایل مشابهی که در سلسله مراتب ارگانیسم‌های بدن جانوران، مهره‌داران را بالاتر از بی‌مهرگان قرار می‌دهیم.» در داخل یک سبک نیز اثری ممکن است «دورتر و یا نزدیکتر به کمال آن سبک باشد.» به هر حال این بر عهده طبیعت اثر و سبک است که به کمک قالب، عمل اصلی ادبیات را که - برای برونتیر نیز - به وجود آوردن زیبایی است به انجام رساند. برونتیر از این زیبایی، دریافتی کاملاً کلاسیک دارد. زیرا مفهوم زیبا را به ایده (طبیعتی انسانی) که عملش بیان

ادبی است و (عقلی) که آن ایده را باز می‌شناسد مرتبط می‌سازد. بدین طریق آثار تنها به دلیل کلیتی که دارند حائز اهمیت‌اند، نه به خاطر حقیقت محلی یا لحظه‌ای.

ناقد در نتیجه اول باید به دست آوردهای دیرپای نویسنده که باعث غنی شدن میراث مشترک شده است ارج بگذارد. با در نظر داشتن شرایطی که اثری ادبی نباید از آن سرپیچی کند، برونتیر ارزش آن اثر را با محاسبه موضعی که در سبک دارد و مکانی که آن سبک در تحول ادبی دارد داوری می کند. برای این کار او به خرد خود رجوع می کند، یعنی چیزی که در او بیش از هر چیز دیگر ثابت، جهان‌شمول و غیرشخصی است. او که مفسر خواسته‌های غیرشخصی انسانیت است به دفاع سنت جهان‌شمول انسانیت می پردازد.

جزمیگرایی- خطوط مشخصه مطلق گرایی درچیزهایی که برشمردیم به خوبی دیده می‌شود.

او می گوید: «حقیقتی ادبی وجود دارد.» این نماینده مشهور چیزی که تیبوده Thibaudet «نقد اساتید دانشگاه» می‌نامد، به نام انسان، خرد، سنت و زیبایی دستور می‌دهد، بنا می کند و به داوری می‌نشیند. او شاید خواستار متافیزیکی مطلق نیست، اما تاریخی مطلق را می‌خواهد که در ایده بورژوازی سنت خلاصه می‌شود. «حسادت کردن با نقد و بدین دلیل که نقد خود را از سنت جدا نمی‌داند، با آن به نزاع برخاستن و ندیده گرفتن حق حیات نقد است.» اطمینان کسی که می‌داند «می‌داند» از همینجا ناشی می‌شود. اطمینانی که به او اجازه می‌دهد تا نویسندگانی را که فردیت مسکین خود را بیان می‌دارند به لجن بکشد و به نام ادبیات و

اخلاق نظریه هنر برای هنر را رد کند.

چه عدم کفایتی برای کسی که خود را صاحب لیاقت می‌پندارد! این نظریه تحول سبک‌ها، که معلوم نیست چرا از فرضیات داروین گرفته شده است، چقدر اختیاری است! همچنین مایه تعجب است که کسی که با نوعی از فلسفه تحصلی آشنایی دارد، متوجه نگردد که موضوع نقد، به جای اینکه بدون دلیل بپذیرد که حقایق هنری مطلقی وجود دارد، شاید این باشد که بداند آیا چنین حقایقی وجود دارد یا خیر.

سرانجام، ناقد، بعد از آنکه در تحول نقد، برخلاف انتظار، به نوعی همانندی بین موضوع و وظیفه دست یافت، نقد سرانجام در باره خود و روشش برای همیشه آگاهی می‌یابد و ناقد طبق ادعایی که دارد به داوری می‌پردازد.

پیروان مطلق گرای برونتیر -شاگردان برونتیر بطور کلی تمایلات مطلق‌گرایش را بیش از جنبه‌های مبهم علمی‌اش توسعه دادند نظریه‌پردازی به نام ریکاردو[1] نارسایی‌های نقد علمی را بباد انتقاد می‌گیرد و سپس به تفصیل به تحلیل امکان و قواعد نقد مطلق‌گرا می‌پردازد. ناقد باید سخنگوی انسانیت باشد. وانگهی [بازگشت به نیسار] «ناقد فرانسوی برای اینکه انسان باشد کافی است فرانسوی باقی بماند». آثار ادبی «برای این به وجود می‌آیند که انسانیت را بیان کنند». «حقیقت شرط لازم زیبایی است» و «اخلاقیات نشانه و معیار زیبائی اثر است». همچنین سلیقه باید «بکوشد تا خود را بپای حقیقت، زیبایی و خوبی مطلق برساند.» و سلیقه قادر نیست داوری با صلاحیت باشد مگر اینکه «به کمک سنت بتواند

---

۱. Ricardou نقد ادبی، تحقیق فلسفی با مقدمه برونتیر ۱۸۹۶

انسانی و غیرشخصی گردد.»

رنه دومیک[1] از طریق برونتیر بیشتر به لاهارپ برمی‌گردد تا به نیسار. او که مدافع پرشور سلیقه کلاسیک است، خود را دشمن سرسخت تازگی می‌داند. در نظرش تازگی مخالف روشنی، وضوح و موزونی ادبیات فرانسه است.

۴ - هنکن Hennequin

تنها با هنکن[2] است که مفهوم نقد علمی محتوایی جدی می‌یابد و تازه مشکلات خاص آن نیز پیدا می‌شود. جای تأسف است که هنکن نتوانست علاوه بر نظریه‌پردازی به خود نقد نیز بپردازد. زیرا در سن سی سالگی در سالی که کتاب نقد علمی‌اش منتشر شد، در رودخانه سن غرق گردید.

نقد علمی در اصل به مسئله وظیفه Fonchon و موضوع می‌پردازد؛ آیا نقد علمی اثر را به عنوان راهی برای رسیدن به آگاهی‌های تاریخی و روانشناسی می‌شناسد؟ یا برعکس اثر به عنوان هدف در نظر گرفته می‌شود و برای روشن ساختن و توضیح دادنش باید از دانش‌های غیرادبی به عنوان وسیله استفاده کرد؟ نقد علمی مسئله روش را نیز مطرح می‌دارد: آیا عناصر تفسیر روانشناختی باید وارد محتوای اثر یا بیوگرافی نویسنده گردد؟ آیا باید از اثر به انسان رسید یا از انسان به اثر؟ هنکن با دریافتی که از نقد دارد به تمام این پرسش‌ها پاسخی روشن می‌دهد. او از بسیاری

---

۱. René Doumic ۱۹۳۸ - ۱۸۶۰ مطالعاتی در باره ادبیات فرانسه. ۱۹۰۸ - ۱۸۶۹

۲. E. Hennepuin (۱۸۸۸ - ۱۸۵۸) نقد علمی. مطالعاتی در باره نقد علمی و Ecrivoins Francisès

جنبه‌ها پیشرو روش‌های جدید بشمار می‌رود و تأثیرش بر Bandouia روانکاو و پل بورژه Paul Bourget به خوبی آشکار است.

اثر و خواننده: «تحلیل معطوف به جامعه‌شناسی» - هنکن قبل از هر چیز به نظریه محدود علیت تاریخی و اجتماعی تین، که خود را شاگرد او نیز می‌شمارد، ایراد می گیرد. محیط و لحظه به صورتی ساده و بدون تناقض تعریف نمی‌شود، و گرنه یک شکلی کاملی در تولیدات ادبی دیده می‌شد. درثانی، چه تعداد هنرمند وجود دارند که در مخالفت با محیط خود بسر می‌برند! در نتیجه ساده‌لوحانه است که ادعا شود از مشخصات کلی اجتماعی می‌توان مستقیم به اثر رسید. بی‌شک تأثیر اجتماع وجود دارد، اما برای یافتنش باید تمامی خوانندگان و ستایش کنندگان اثر را در نظر گرفت و دریافت که اثر چه کسانی را مورد خطاب قرار می‌دهد. «تحلیل معطوف به جامعه‌شناسی» که هنکن پیشنهاد می کند چنین است.

«هر اثر هنری اگر از یکسو به کسی که آنرا به وجود آورد می پیوندد، از سویی دیگر به گروهی که آنان را برمی‌انگیزد مربوط می‌شود.» بدین طریق است که هر رمان به علت حقیقتی عینی که بیان می کند مورد توجه نیست، «بلکه به علت تعداد کسانی است که حقیقت ذهنی آنان را شکل می‌دهد و به آنان اندیشه می‌دهد مورد توجه قرار می گیرد.»».

«خوانندگانی که می بینند اندیشه‌هایی را که دوست می‌دارند در کتاب با زبانی بلیغ بیان شده است، از این مسئله چنان خوشحال می‌شوند که بر خود می‌لرزند، برادران روحی کسانی هستند که این آثار اول بار در ذهنشان شکفته شد.» چنین است که خالقی ممکن است جز با یک قسمت از ارگانیسم اجتماع نسبت نداشته باشد، یعنی جز پس از مرگش مورد ستایش قرار

نگیرد: هنکن در اینجا در مؤثر دانستن گوناگونی و تحول طبقات جامعه، که با بخش‌های zones موفقیت اثر در ارتباط است، تردید به خود راه نمی‌دهد.

اثروانسان: «**تحلیل‌روانشناختی**»- دریافتی که هنکن ازنقدروانشناختی دارد، کمتر ابتکاری به نظر می‌رسد. اثر، دلالت بر نویسنده‌اش دارد و برای بازساخت نظام فکری نویسنده هیچ نیازی به زندگینامه‌اش نیست. تحلیل روانشناختی مبتنی است بر «رسیدن به مدلول از طریق دال» با استفاده از داده‌های روانشناسی کلی. سبکی بر جلا را به اندیشه‌ای عینی تعبیر می‌کنند و ترکیبی بی‌نقص را به «به هم پیوستگی ایده‌های محدود و مداوم.» نوع شخصیت‌ها و موضوع بر قابلیت‌ها و خواسته‌های نویسنده دلالت دارد و هیجانات تشریح شده به هیجانات احساس شده.

موضوع و وظیفه نقد- از همه چیزهایی که گفته‌شد چنین برمی‌آید که نقد به نظر هنکن بیش از همه وسیله‌ای است برای تجزیه و تحلیل حالات روحی فرد یا محیط. حتی با پذیرفتن این نظریه می‌توان از خود پرسید که آیا شناخت قبلی شرایط اثر باعث تفسیر واقعی‌تر اثر ادبی نمی‌شود؟ حداقل حرکتی جدلی Dialectique منطقی‌تر به نظر می‌رسد. به‌خصوص که اثر به تنهایی قادر نیست در باب روانشناسی نویسنده اطلاعی به دست دهد، روانکاوی این مسئله را به خوبی نشان داده است. در باره «اصالت نفسانیات اجتماعی» psychologism social نیز که میراث تین است باید محتاط بود، چیزی که باعث شد تا هنکن نتواند پیچیدگی شیوه‌هایی را که نویسنده از طریقشان جهان‌بینی خاص گروهی را بیان می‌کند، ببیند.

۵- بورژه Bourget

بورژه [1] به هر حال کوشید تا بطور منظم از تحلیلی مبتنی بر جامعه‌شناسی، مشابه تحلیلی که هنکن توصیه می کرد، سود جوید. اما پیش‌داوری‌های عقیدتی بیش از حد، او را از ابتدا از روش تحصلی محض بدور انداخت.

روش نسبی‌گرایی - در متنی که در سال ۱۸۸۲ نوشته شده چنین آمده است:

«همچنانکه زیست‌شناسان قادر به اداره تولیدات زندگی نیستند، ناقدان نیز نمی‌توانند تولیدات ادبی را کنترل کنند» و در مقدمه رساله‌ای که در ۱۸۸۳ منتشر ساخت نوشت: «در اینجا شیوه‌های هنر فقط به عنوان نشانه و علامت Signe مورد تجزیه و تحلیل قرار گرفته‌اند.» در نتیجه نقد بورژه درشمار جریان نقد علمی به حساب می‌آید. وانگهی بورژه به هنکن نزدیکتر است تا به تین. در نقد بورژه جریان تفسیر، بیشتر از اثر به سوی داده‌های روانشناسی - اجتماعی کشیده می‌شود، به همین دلیل کمتر از شخصیت نویسنده سخنی به میان می‌آورد و بیشتر به ارزش اجتماعی اثر علاقه نشان می‌دهد. مگر نمی‌خواهد: «تاریخ‌نگار زندگی اخلاقی نیمه دوم قرن نوزدهم» باشد؟ برای اینکه «آثار مؤثرترین وسیله انتقال میراث روانشناسی است.» و در آنها «قدرتی عملی مستقل از خود نویسنده وجود دارد. این قدرت در تبلیغات روشنفکرانه و احساساتی جای می‌گیرد و تنها با گردآوری همه کتابهایی که در یک زمان باب روز بودند، قابل دستیابی است.»

---

۱. Paul Bourget (۱۹۳۵ - ۱۸۵۲) رساله در باب روانشناسی معاصر ۱۸۸۳. جامعه‌شناسی و ادبیات ۱۹۰۶. صفحات نقد و عقیده ۱۹۱۲. مطالعات و تصاویر. صفحات تازه نقد و عقیده ۱۹۲۲

دکترین بورژه - بورژه عملاً از این روش تجزیه و تحلیل روانی - اجتماعی برای نشان دادن «یک نوع تأثیر عمیق و مداوم بدبینی» که معاصرانش دچار آن بودند استفاده کرد. علتهای این بدبینی ممکن است عشق به تفنن باشد، یا زندگی جهان وطنی، یا فساد و عدم توانایی عشق مدرن در زیر فشار روحیه تحلیلی، یا نتایج حاصله از علم، و یا سرانجام تضاد بین دموکراسی و فرهنگ والا. باید یادآور شد که او هرگز به دلایل عمیق و واقعاً «اجتماعی» «عدم توافق بین انسان و محیط» که به عقیده او مجموع دلایل این «بحران اخلاقی» در آن خلاصه می‌شود، نمی‌پردازد. توجهش بیشتر معطوف به نشان دادن «بیماری بدبینی» است و این کار را به عنوان طرفدار مذهب اصالت روح و مسیحیت انجام می‌دهد، و این بیشتر از جزمی گرایی اخلاقی نشأة می گیرد تا از مکتب تحصلی نقد.

ناقد باید «بکوشد تا از تجربه و تاریخ، قوانین سلامتی جوامع را استخراج کند.» «تجزیه و تحلیل ادبی، در نتیجه، به تجزیه و تحلیل اجتماع و از آنجا به تجزیه و تحلیل سیاسی منتهی خواهد شد.» به همین دلیل «در این زمان مسیحیت شرط یگانه و لازم سلامت و بهبود است.» و بورژه که از سال ۱۹۰۲ می‌خواست «در دکترین سنت گرایی مشارکت» داشته باشد، از نویسندگان می‌خواهد تا تعلیم‌دهندگان اندیشه باشند و عقاید درست و سودمند را نشر دهند. «و این خدمتی است که ما می‌توانیم انجام دهیم.» به هر حال شاید این هم نوعی نقد متعهد باشد.

بخش پنجم

امپرسیونیسم



بین سالهای ۱۸۸۵ و ۱۹۱٤ کلمه امپرسیونیسم بین مجادلات ناقدان جای مهمی را اشغال کرده بود. با این همه به دست دادن تعریفی دقیق از این کلمه تقریباً غیرممکن است. ما به این بسنده می کنیم که در حالیکه علم گرایان و جزمی گرایان می‌خواهند با آگاهی یا قضاوتی عینی، یعنی مستقل از دیدگاه خاص ناقد دست یابند، امپرسیونیست‌ها برعکس می کوشند تا خود را بین اثر و ذهنیت خود محدود سازند. کلمه امپرسیون Impression دقیقاً یعنی همین تماس بدون فاصله و بی‌پیرایه بین متن و خواننده و تغییر حاصل از آن در روح خواننده بطور نظری، نقد امپرسیونیستی تنها به نگارش عکس‌العمل‌های ذهنی ناقد در برابر اثر ادبی می‌پردازد. لازم به یادآوری نیست که در چنین شرایطی چه اندازه از هدفی که سنت‌بو برای نقد قایل بود، یعنی رسیدن به روح و ذهنیتی مستقل از ناقد، حتی اگر خود او هم بدان نرسید، دور می‌افتیم. ناقد امپرسیونیست اغلب طنازی این اعتراف را دارد که هدفی جز سخن گفتن از شخص خود ندارد. چنین رفتاری چه مفهومی می‌تواند داشته باشد؟ پیش از این دیدیم که چگونه عینی گرایی علمی، با دستکاری ابزار تفسیر، در

مسیر موقعیت‌های جزمی قاطع می‌افتد. امپرسیونیست‌ها در وحله نخست از فضل فروشی نفرت دارند. ابزار کارشان فیش‌هایی نیست که با حوصله گردآمده باشد، بلکه یادآوری‌های مطالعات مردی است با فرهنگ و خوش مشرب که عاشقانه نگاهداری شده است.

روش آنان نداشتن روش است، هر سیستمی به نظرشان از پیش مشکوک است. از این گذشته امپرسیونیست‌ها از ریاکاری نیز بیزارند. آنان می گویند: صادق باشیم، هر نقدی سرانجام شکستن اثر به وسیله ناقد نیست؟ در این صورت چرا دانسته این شرط را نپذیریم؟ **لومتر** Lemautre به روشنی این نقطه نظر را بیان می‌دارد: «جزمی یا غیر جزمی، نقد هر ادعایی که داشته باشد، کارش هرگز جز این نمی‌تواند باشد که تأثیری راکه در لحظه‌ای معین، اثری هنری روی ما داشته است بیان کند، اثری که نویسنده‌اش نیز تأثیری را در لحظه‌ای معین دریافت کرده است، در آن ثبت کرده است. حال که چنین است، کتابهایی را دوست بداریم که از آنها لذت می‌بریم...» دلیل دیگر امپرسیونیست‌ها اینست که آنان نمی‌خواهند خود را از لذت مطالعه محروم کنند. ناقدی که می‌خواهد تفسیر و داوری کند در خطر آن قرار دارد که لذت بردن از زیبایی را که در نظر آنان اصلی و اساسی است، از دست بدهد. به همین جهت نوعی کامجویی در اساس امپرسیونیسم دیده می‌شود.

اما آیا شیوه امپرسیونیستی منسجم واقعاً امکان‌پذیر است؟ می‌توان توجیه کمی بیش از حد سفسطه آمیز لومتر را نپذیرفت و به او پاسخ داد که امپرسیونیسم نه تنها علاقه‌ای ساده‌دلانه نیست، بلکه همیشه از معیارها، جزمی گری‌ها و یا قواعدی که در محیط ادبی یا اجتماعی پذیرفته شده

است استفاده می کند ، و این گناه عظیم عدم وفاداری است. از آن گذشته امپرسیونیسمی کامل به پوآن تیلیسمی Pointillisme [۱] خالص بدل خواهد شد . زیرا جمع آوری تأثیرها برای فراهم ساختن مجموعه‌ای از آنان - چه اینکار خودجوش باشد چه عالماً عامداً - به هرحال کاری است روشنفکرانه که از کامجویی صرف ادبی تجاوز می کند .

امپرسیونیسم که می‌خواهد اساساً ذهنی باشد ، به تعداد کسانی که پیرو این سبک‌اند ، شیوه و شکل دارد . ما از مکتبی که به هر حال دارای جنبه‌هایی جاودانی و لازم است، اشکال مبتنی برلذت، تجزیه کننده و منیت‌اش را نشان می‌دهیم.

۱ - نقدی‌مبتنی بر لذت

ژول لومتر و آناتول‌فرانس

ذهنیت گرایی اپیکوری - ژول لومتر [۲] درباره مقالاتش گفت: «اینها جز تأثیراتی صمیمی چیز دیگری نیستند». و فرانس [۳] به نوبه خود اعلام کرد :«نقد ، آنطور که من می‌شناسم، مانند فلسفه و تاریخ، نوعی رمان است که برای جان‌های آگاه و کنجکاو نوشته شده است، و هر رمانی، اگر به درستی

---

۱. سبکی در نقاشی که در آن از لکه‌های کوچک و نقطه استفاده می‌شود. امپرسیونیست‌ها و بیشتر نئوامپرسیونیست‌ها از این روش استفاده می کردند .

۲. Jules lemautre (۱۹۱٤ - ۱۸۵۳) مقالات زیادی منتشر ساخت که مجموعه آنها در (معاصران) در پنج جلد و در (تأثیرات تأتر) در ٦ جلد گردآمده است. از ۱۹۰۷ تحقیقاتی نیز درباره روسو، فنلون، راسین و غیره منتشر ساخته است.

۳. Anatoie France (۱۹٤٤ - ۱۸٤٤) برای مجله زمان مقالاتی نوشت که در چهار جلد به نام زندگی ادبی چاپ شده است. تحقیقات دیگرش درکتاب (نبوغ لاتین) به چاپ رسیده است.

سنجیده شود، نوعی زندگینامه است و ناقد خوب کسی است که ماجراهای نفس خود را در میان شاهکارها شرح دهد.»

امپرسیونیسم نزد این دوتن نتیجه این باور است که زمانی که آدمی از کتاب دیگران سخن می گوید نمی‌تواند از خود رها شود و چون هیچ ایقانی امکان‌پذیر نیست، نمی‌توان از عینیت گرایی پایه‌ای برای داوری نقد ساخت. دشمنی امپرسیونیست‌ها با برونتیر از همین مسئله سرچشمه می گیرد. لومتر او را «منتهی درجه کج‌خلق» و «داوری وحشتناک» می‌شناسد و فرانس درباره‌اش می گوید که او قادر است«سیستمی پایدار بنیاد گزارد که ده سالی دوام بیاورد.» در نتیجه نقد در نظر آنان گپ‌زدن های دوستانه افراد با فرهنگ است. چنین نقدی از فضل‌فروشی و ساخت دلبخواه گریزان است و به اپیکوریسمی کام‌جویانه و هنری تمایل دارد. آناتول فرانس می گوید:

«لذتی که از مطالعه یک اثر حاصل می‌شود، تنها میزان شایستگی آن اثر است.»

عهدشکنی‌های لازم - این ادعا که می‌توان نقد را تا حد یک رشته یادداشت‌های پراکنده، بدون ساخت و دکترین پایین آورد، باور نکردنی است. لومتر و فرانس اگر چه عملاً صاحب سیستمی روشن نیستند، اما بر مبنای مجموعه‌ای از تمایلاتی که به آسانی قابل تشخیص است داوری می کنند. اولی پایبند ارزش‌های سنتی سلیقه کلاسیک و فرانسوی است و از این رو ایبسن و دیگر نویسندگان شمال اروپا را محکوم می کند و معتقد است که او چیزی نگفته است که قبلاً نویسندگان اروپایی نگفته باشند، یا نفرتش از سمبولیست‌ها و نویسندگان دوران انحطاط بدین علت

است که موزونی و وضوح فرانسوی را دچار خطر کرده‌اند. آناتول‌فرانس آزادمنش‌تر و بازتر است. او اگر سمبولیست‌ها را درک نمی‌کند، لااقل در این باره پوزش می‌طلبد و محکومشان نمی‌کند. نظر خود را بیان می‌دارد بی‌آنکه هرگز ادعا کند حق با اوست. ولی علیرغم این مسایل تمامی نقدش در جهت حفظ ارزش‌های کلاسیک و حقوق هوش است در برابر نئورئالیست‌هایی چون **روسنی** Rosny . او در باره روسنی می گوید: «کاملاً عاری از استعداد انتزاعی کردن است.»

به مسئله واجب دارا بودن نوعی دکترین، ولو بطور ضمنی، مسئله آیین نگارش، ترکیب کردن و انتزاعی کردن را نیز باید افزود، و اینها همه باعث دور افتادن از تأثیر خالص خواهند شد. این مسئله بخصوص نزد لومتر محسوس است که نقدهایش از نظر ترکیب و روش چندان تفاوتی با نقدهای **لانسون** Lanson ندارد و در اصل در توصیف آثار به نوعی عینیت نظر دارد.

آناتول‌فرانس نیز به دلیل تمایلی که به فراتر رفتن از لذت ساده مطالعه دارد، از امپرسیونیسم خالص به‌دور می‌افتد، او می‌خواهد با تحقیق در آثار نویسندگان به ابزاری برای درک هر چه وسیعتر انسان دست یابد و در کتابها «هر نوع راز زیبایی‌ای راکه درباره انسان‌ها و اشیاء وجود دارد» جستجو می‌کند. او حتی به گفته خود جزوکسانی است که از مطالعه به آرامش نمی‌رسند، بلکه دچار اضطراب می‌شوند. نزد او امپرسیونیسم رو به سوی اومانیسم (بشردوستی) دارد: به همین جهت امپرسیونیسم خاص آناتول‌فرانس عمیق‌تر است، اما در عین حال نسبت به مکتب امپرسیونیسم به عهدشکنی متهم می‌شود.

۲ - تجزیه یا جاذبه

رمی دوگورمون Rémy de Gourmont

نقد رمی دوگورمون[1] نیز برپایه نوعی آزاداندیشی - شکاکی‌گری و نسبی‌گرایی بنا شده است. اما موضع‌گیری‌هایش قاطعانه‌تر است و همین باعث می‌شود تا به نتایج قاطع‌تری دست یابد. در نظرش هیچ ایقانی امکان‌پذیر نیست. خود را از هرگونه اعتقاد و هر نوع ادعای دانستن برکنار می‌دارد. در نتیجه هر نظریه‌ای را موقتاً می‌پذیرد تا اینکه پدیده تازه‌ای رخ دهد و او را ناگزیرسازد تا در عقیده‌اش تجدیدنظر کند، او مایل است بی آنکه روی عقیده‌ای ثابت بماند بتواند به نوبت همه عقاید را آزمایش کند، این روش یعنی بسط فلسفه امپرسیونیسم تا آخرین حد ممکن خود، با این همه او نمی‌خواهد به شیوه لومتر و آناتول‌فرانس، که آنان را سطحی می‌شمارد، امپرسیونیست باشد. نقدش در اصل متکی به لذت کامجویانه نیست، نقدش بیشتر ستایشی است بر فراست و هوش و تعریفی که برای هوش و فراست می‌دهد، استعداد تجزیه یا جداسازی Dissociation است. برای گریز از هرگونه ایقان، هرگونه اعتماد ساده‌لوحانه به یک حقیقت، پیشنهاد می‌کند تا ترکیبات معمولی که در اطراف کلمات بنا می‌کنند متلاشی شود و ترتیب قراردادی منسوخ گردد تا از افتادن در دام‌های عادت جلوگرفته شود. او برآنست که: «نقش برتر نقد حتی ایجاد شک نیست، باید دورتر رفت، باید خراب کرد، باید آتش زد. هوش ابزار فوق‌العاده‌ای است برای نفی.»

---

۱. Rémy de Gourmont (۱۸۵۸ - ۱۹۱۵) گردش‌های ادبی گردش‌های فلسفی - کتاب صورتکها، همچنین ر. ک. (رمی دوگورمن) نوشته G. Rees ۱۹۴۰.

البته درست است که این اندیشه از جوانی سرچشمه می گیرد و خود او نیز در عمل، این نقد مبتنی بر آتش‌افروزی را اعمال نمی کند. بطورکلی، آثار او نمایشگر مشخصات معمولی امپرسیونیسم است، یعنی برخورد کتابها با «من» ناقد: «این نوشته را مطالعه کنیم، از معاصران است یا از گذشتگان تفاوتی نمی کند، فقط ببینیم آیا موردپسند هوش و فراست ما هست، آیا ما را به تأمل وامی‌دارد، آیا احساسات ما را تهییج می کند، آیا در ما خواست‌ها و رویاهایی را بیدار می کند و آیا آرمان ما را از زیبایی برآورده می‌سازد یا خیر؟»

بداعت واقعی گورمون در جایی دیگر است. از این نظریه که زیبایی مطلق وجود ندارد و همه چیز نسبی است، او به نتیجه‌ای رسید که لومتر و فرانس به همه برد آن پی‌نبرده بودند و آن اینکه هر نویسنده‌ای شخصیت خاص خود را دارد و از زیبایی برداشتی شخصی دارد، در نتیجه نقد باید به صورت تفسیر آرمان هر یک در نظر گرفته شود.

با انتقال ایده نسبیت از ناقد به نویسنده مورد مطالعه، او راه نقد ادراک La Critique de Comprehension راگشود که بر یافتن قانون درونی نویسنده و جستن کانون بیان او پایه گزاری شده است.

۳- نقد مبتنی بر منیت: آندره ژید

مروج پرستش «من»، دشمن روحیه سیستم، آندره ژید[1] که به دلیل تمایلی که به صمیمی بودن و صادق بودن داشت، دائماً تغییر موضع

---

۱. André Gide (۱۹۵۱ - ۱۸٦۹) - بهانه‌ها - بهانه‌های تازه داستایوفسکی - سفر به کنگو - رساله درباره مونتنی - هانری میشو را کشف کنیم - و مقدمه‌های بیشماری که نگاشت (درباره بودلر - استاندال - توماس مان - شکسپیر و غیره) درباره نقد ژید ر. ک. آندره ژید نوشته Marc Beigbeder ۱۹٥٤.

می‌داد، طبیعتاً در نقد پیرو مکتب امپرسیونیسم گردید. او حتی کمتر از پیشینیانش در معرض اتهام عدم وفاداری به امپرسیونیسم قرار گرفت.

در اصل، خود ژید، در کتابی که درباره داستایوفسکی نوشت، تأکید می‌کند که این کتاب جز «بهانه‌ای برای بیان عقایدش» نیست، و اعلام می‌دارد کتابی پرداخته که: «به همان اندازه که درباره نقد است درباره اعترافات نیز هست». او را می‌توان ناقدی فرصت‌جو نامید که در جستجوی فرصتی است برای بیان اندیشه‌ای والا و کشف دورنمایی مناسب. در نقد ژید نمی‌توان به دنبال روش بود، بلکه بیشتر باید عدم روش را جستجو کرد، و آن متکی است بر شهامت فراموش کردن چیزی که آدمی می‌داند یا گمان می‌کند که دست‌کم لحظه‌ای می‌داند، و سنجش دوباره آثار و مسایل به گونه‌ای تازه...

ولی ژید بدون شک خیلی عینی‌تر از آنست که وانمود می‌کند. او البته عقاید و نظریات بسیاری ابراز کرده است، آنها را بارها از سر گرفته و اصلاح کرده است و بدین جهت در خطر تناقض گویی نیز بوده است، این عقاید و نظریات هم در باب ادبیات معاصر است و هم در باب ادبیات کلاسیک و کهن و آنها اغلب به صورت تأثیری که در ذهن ژید نهادند بیان شده‌اند. آیا یافتن دقایقی باریک درباره راسین و لافونتین در میان یادداشت‌های کتاب مشهور سفر به کنگو نشانهٔ آمادگی و «پذیرا بودن» Disponibilité ژیدی نیست؟ هر چند که مقتضیات و حالات شخصی الهام‌بخش نظریات ژید شده باشد. به نظر می‌رسد که او معمولاً برای نظریاتش، که بطور پراکنده در اینجا و آنجا مضبوط است، ارزشی عینی قایل است. به هر تقدیر این مسئله قطعی است که ژید درباره هنر تأمل

کرده است و بینش هنری ژید، بخواهی‌نخواهی، روی نقدش تأثیر گذاشته است. «هنر، طبیعت را بازسازی نمی‌کند، فقط یک چیز است که می پذیرم طبیعی نباشد و آن هنر است.». «هنر برای اثبات کردن نیست.». «اثر هنری نباید بسته باشد.» «هنر تنگنا را طلب می‌کند: یعنی تقدم فرم را.» تمام این فرمول‌ها بی‌شک محصول تقاضایی است که نقدش را نیز راهبری می کند. در این شرایط جای شگفتی نیست اگر بعضی از مقالاتش همانند آنهایی که در La Revue Blanche به چاپ رسید. تحقیقاتی باشند که از امپرسیونیسم خالص درگذشته باشند.

با این همه شکی بجای می‌ماند. آیا این (عینیت) جنبه‌ای نیست که ژید - که اصولاً از نظر ماهیت و اصول طالب تنوع است. بخود داده باشد تا فقط پیرو بی‌نظمی و جانبداری نباشد، بلکه در ضمن منضبط، متوقع و بی‌طرف نیز باشد؟ بخصوص فراموش نکنیم که ژید نمی‌خواست «لااقل در تئوری» جز برای خود بنویسد و به تحقیق در آثار دیگران نیز جز برای جستجو و یافتن خود نمی‌پرداخت. به همین دلیل «نامه‌هایی به آنژل» در (بهانه‌ها prétextes) گذشته از اینکه بررسی کتابهاست، بیوگرافی روشنفکرانه نیز هست. از این روست که نقد ژیدی بهترین نحوه بیانش را در خاطرات می‌یابد. اما آیا این مسئله در عین‌حال نفی نقد نیست؟

٤ - امپرسیونیسم جاودانی

گرچه پیروی کامل از امپرسیونیسم خالی از اشکال نیست، با این همه این مکتب دارای خصوصیاتی است که وجودش همیشه ضروری به نظر

می‌رسد. زیرا بیش از حد روش‌پذیرMéthodique بودن نیز باعث می‌شود تا آدمی اصل را از دست بدهد و فراموش کند که کتابها برای این نوشته نشده‌اند که قبل از هر چیز توسط «علت‌های» خارج از آن کتابها تفسیر شوند، بلکه برای این نوشته شده‌اند تا از طریقی لذتی، عاطفی یا روشنفکرانه تأثیر بگذارند. عملاً همه ناقدان، حتی اصولی‌ترینشان، در مواقعی پیرو امپرسیونیسم‌اند. امپرسیونیسم به هرحال، دو راه برگزید.

روزنامه‌نگاران- یکی از آن راهها روزنامه‌نگاری است و آن بر بیهوده بودن و حتی خطر ادعای قرار دادن داوری بر دکترینی تأکید دارد و نمی‌پذیرد که تفسیرها حتی بر علمی و یا تحقیقی استوار باشد. نقد پل‌سودی[۱] از این دست است.[۲]

آثار نقد Kléber Hoedeus نمونه خوبی از این شیوه است. مقدمه‌ای که بر **نروال** Nerval نوشته است، اعتراض شدیدی است علیه زندگینامه نویسانی که تصور می‌کنند زمانی که با جزئیات تمام ماجراهای عاشقانه شاعری را شرح دادند کارشان با پایان رسیده است. او نمی‌خواست تاریخ بنویسد، بلکه برآن بود تا تاریخی از ادبیات فرانسه فراهم آورد، تاریخ خاص خود، و در آن کوشید تا به یاری عقایدی خلاف عقاید عمومی و اغلب شیرین، قالبهای سنتی را بشکند، قالبهایی که افتخارات مقدس را در آن به‌بند می‌کشند. مقالاتی که در روزنامه‌ها منتشر ساخت در عین‌حال که قضاوتی درباره کتابهای تازه به دست می‌دهد نوعی

---

۱. paul Souday (۱۹۲۹ - ۱۸٦۹) کتابهای زمان ۱۹۳۰ - ۱۹۲۹ خالق فرمول مشهور: «ادبیات وجدان انسانیت است، نقد وجدان ادبیات است. چه چیزی از آن پیشی می گیرد ؟»

۲. Léon Binm که به تازگی دوباره مورد توجه قرار گرفته است نیز چنین است. آثار لئون بلوم، **نقد ادبی** ۱۹٥٤.

توصیف شاعرانه و پراحساسی است که ما را در (حال‌وهوای) خاص بهترینشان قرار می‌دهد.

رساله‌نویسان - آلن - راه دیگری که با شیوه نخست کاملاً متفاوت است و رو به سوی رساله دارد، برای ذهنیت ناقد اهمیتی خاص قایل است، تمایزش از نقد مبتنی بر ادراک شهودی و جاذبیت و مداومت prolongement درآنست که این شیوه، تحمیل نظامی کاملاً تحکم‌آمیز را به آثار نویسندگان نمی‌پذیرد و طرفدار ترکیبی منسجم درکلام نیست. دراین گفته‌ما (تذکرات) André Suarey و بخصوص (گفتگوهایی درباره ادبیات) نوشته آلن[1] را در مد نظر داریم که مجموعه یادداشتهایی است بی‌آنکه پیوندی میان آنها باشد. آثار و نویسندگانی که نامهایشان دراین یادداشت‌ها آمده است، دستاویزی است برای ناقد تا عقاید فلسفی و اخلاق خاص خود را بیان کند. در حقیقت اگر استاندال و بالزاک آلن را در نظر بگیریم، مشکل بتوانیم برای این فیلسوف جای مشخصی معلوم کنیم. اگر چه اندیشه‌اش از حالتی امپرسیونیستی برخوردار است، اما فلسفه اصالت روح و عقل‌گرایی در عمق آن دیده می‌شود. از دیگر سوی فلسفه آلن به هیچوجه منتظم Systématique نیست و تازگی نیز ندارد. بیشتر التقاطی است و گاه نارسا: چیزی است که می‌توان آنرا به نوعی مجموعه ایدئولوژیکی نزدیک دانست. شاید نقد ادبیش، بیش از همه نتیجه این «لذت مطالعه‌ای» باشد که این همه از آن سخن می‌گوید، و این فرمول‌ها دیدگاهش را بیان می‌دارد: «سالهایی دراز، قبل از آنکه بتوان به

---

۱. Alain (۱۹۵۱ - ۱۸۶۸) گفتگوهایی درباره ادبیات ۱۹۳٤ - با بالزاک ۱۹۳۷ استاندال ۱۹۳۸.

نقد دست یازید، باید به درک کردن گذراند.» و یا: «من دریافتم که نباید زیادکوشید تا نویسندگان خوب را درک کرد، بلکه بهتر است با چیزی که می‌گویند انس والفت یافت.»

حسن بزرگ امپرسیونیسم دراینست که به نقد جذابیتی و ظرافتی می‌بخشد. اما ناقدان (جدی) ما را به این جنبه‌ها عادت نمی‌دهند. اما همچنان که دیدیم علاوه بر اینکه به علت سختگیری موقعیتی غیرقابل دوام دارد و آدمی همیشه کم‌وبیش ناگزیر می‌شود تا از آن خارج شود، در بیشتر مواقع برداشتی سریع و سطحی از آثار به دست می‌دهد. مطالعه‌ای از روی حوصله، دقیق و بطور خلاصه محققانه چندان نیز که می‌گویند بی‌ثمر نمی‌تواند باشد.

بخش ششم

تحقیــق



نقد علمی مبین کوششی بود اغلب ناموفق و لیک ستایش‌انگیز برای معهول ساختن مکتبی تحصّلی که امپرسیونیسم بطور مطلق آنرا نفی می‌کند. محققان، همانند علم‌گرایانی که پیش از آنان بودند، طرفدار واقعیت‌ها خواهند بود. ولی کمتر از آنان در پی کاوش دلایل رویدادهای ادبی در واقعیت‌های روانشناختی یا اجتماعی ماوراء ادبیات برخواهند آمد. از این گذشته اینان از نظام‌های تفسیری بیش از حد شتابزده نیز حذر خواهند کرد. هدف آنان خاضعانه‌تر خواهد بود: به کار گرفتن دقتی وسواس گونه و بی‌غرضانه در مطالعه کتب و گرد آوردن تمام اسناد و اطلاعاتی که ممکن است در تفسیر ماهیت آثار بکار آید.

آنان اگر از داده‌های بیوگرافی یا تاریخی استفاده می‌کنند بدون پیش‌داوری و بدون روحیه نظام‌پذیری است، تنها دلیل اینکار فراهم آوردن تضمین‌های عینی است.

I- دگرگونی نقد دانشگاهی

از این دیدگاهاست که جانشینان برونتیر نقد اساتید دانشگاه را

دگرگون ساختند. آنان به جای نظام‌پذیری Systématisme داوطلبانه سخن‌پردازان گذشته، دقت و صحت را خواهند آورد که کیفیت‌هایی کم‌جلاتر ولی مستحکم‌تر است. با این همه این تغییرات، ناگهان ایجاد نخواهد شد. **فاگه** Faguet هنوز نماینده اومانیسم قدیمی است و بطور مبتذلانه‌ای به دنبال تحقیق و تاریخ است. **لانسون** Lanson برعکس، بی‌آنکه از یاد ببرد که هدف اصلی ادبیات شکل دادن روحیه و سلیقه است، نقدی متکی بر مطالعه دقیق واقعیات را توصیه می‌کند و خود نیز این توصیه را بکار می‌بندد. تحول آموزشی ۱۹۰۲ که کوشید تا روحیه علمی را جانشین روحیه، بطور بقاشناسی یا معانی و بیان‌شناسی سازد، بر این تمایل تازه صحه گذاشت و آن را به صورت نهادی درآورد و مداومتش را تضمین کرد.

امیل فاگه[1] Emile Faguet - فاگه در اصل نه محقق است و نه تاریخدان. مردی است با فرهنگ، قادر به ایجاد هر نوع رابطه و اهل مطالعه. پیش‌داوری‌های مطلق‌گرایان و علم‌گرایان را رد می‌کرد و اذعان داشت که ناقدان بیشتر در باره خودآگاهی می‌دهند تا در باره نویسندگانی که از آنان سخن می‌گویند و با این گفته مشخص بود که به امپرسیونیسم نیز گوشه چشمی دارد. ولی ادعا می‌کند (بی‌آنکه همیشه به اجرایش موفق شود) بی‌طرف است و هدف دیگری ندارد جز اینکه «به خواننده دیدگاهی را نشان دهم، تا شاید مناسب باشد که برای مطالعه اثری بزرگ خود را در آن مکان قرار دهد.» تخصص‌اش تجزیه و تحلیل

---

۱. E. Faguet (۱۸۴۷ - ۱۹۱۶) قرن شانزدهم. قرن هفدهم. قرن هیجدهم. قرن نوزدهم. سیاستمداران و اخلاقیون قرن نوزدهم. و غیره...

عقاید و روش‌های هنری است و طبقه‌بندی تمام آن‌ها بر طبق نقشه‌ای منطقی و بدینطریق ارائهٔ تصویری هر چه روشن‌تر از نویسندگان بزرگ ما.

از نقطه‌نظر روش، نقد فاگه حاصل چندانی ندارد. ولی این نقد از شیوه‌ای پیروی می‌کند که آن شیوه تا به امروز باقی مانده است. **آندره بلسور** André Bellessort نیز چه از نظر بشردوستی و چه از نظر علاقه‌اش به تجزیه و تحلیل روش و تمایلش به کسب آگاهی، بی‌آنکه فضل‌فروشی باشد، نماینده این شیوه است، شیوه‌ای که مدعی است برای نقد، حتی نقد دانشگاهی، این حق را قایل است که به صورت هنر باقی بماند.

گوستاو لانسون[1] Gustave Lanson لانسون برعکس فاگه بشدت تحت تأثیر تین و برونتیر بود، ولی از آنان جنبه‌هایی را گرفت که بیشتر علمی بود و کمتر قابل اعتراض. از اولی ایده مشروط بودن و از دومی ایده تاریخ را پذیرفت. او تأکید می‌کند که برای مطالعه ادبیات باید از تجسساتی تحقیقاتی آغاز کرد (ما لیست آنرا در زیر خواهیم آورد) که هدف آن از بین بردن هر گونه اشتباهی است که به واقعیات مربوط می‌شود. ولی این مسئله برای لانسون تنها آغاز کار است. تحقیق برایش هدف نیست. او می‌نویسد: «ریاضی‌دانانی را می‌شناسم که ادبیات مایه سرگرمی آنهاست، آنان برای تجدید قوا به تأتر می‌روند یا کتاب می‌خوانند، کار آنان درست‌تر از ادبایی است - که آنان را نیز می‌شناسم - که **نمی‌خوانند، بلکه عریان می‌کنند** و تصورشان بر آنست که همین که هر چیز چاپ شده را فیش کردند دیگر کارشان تمام است.» در نتیجه تحقیق وسیله‌ای

---

۱. گوستاولانسون G. Lanson - تاریخ ادبیات فرانسه (۱۸۹٤) بوسوئه (۱۸۹۰) بوآلو (۱۸۹۲) کورنی (۱۸۹۸) ولتر (۱۹۰٦) رساله کتابشناسی ادبیات فرانسه مدرن (۱۹۱٤ - ۱۹۰۹) بررسی تحلیلی نامه‌های فلسفی ولتر (۱۹۰۹) تفکرات لامارتین و غیره...

است که به کمک آن بهتر می‌توان آثار را شناخت.

چون ادبیات «وسیله فرهنگ درونی است» تحقیق یا همچنان که گفتیم وسیله شناخت بهتر آثار، به ما این امکان را می‌دهد که از کتابها بیشتر لذت ببریم و از ارزش شکل‌دهنده آن بهتر استفاده کنیم. در نتیجه ناقد نمی‌تواند و حتی نباید از داوری کردن شانه خالی کند. در این مرحله نیز تحقیق می‌تواند یاری‌دهنده باشد، به عنوان نمونه تاریخ به ما امکان می‌دهد تا دریابیم که **کورنی** Corneille انسان‌ها را آنچنان که در زمانش بودند توصیف کرده است، مطالعه «منابع» اجازه می‌دهد تا در باره بدیع بودن آثار لامارتین قضاوت شود. اما تحقیق به تنهایی کفایت نمی‌کند، در اصل این سلیقه است که در نهایت داوری می‌کند، و سلیقه هم اساساً ذهنی است و به مقتضای افراد متغیر: لانسون همانند فاگه به این مسئله اذعان دارد و در پیش‌گفتار تاریخ ادبیات فرانسه‌اش تذکر می‌دهد که «عقاید، تأثرات و اشکال شخصی اندیشه و احساس که تماس بی‌واسطه و دائمی آثار در او به وجود آورده است» را بیان خواهد کرد. با این همه حتی در دریافت‌های شخصی، نوعی عینیت ممکن است امکان وجود بیابد: او می‌کوشد منصفانه و بدون پیش‌داوری قضاوت کند. می‌گوید امیدوار است:

«جز به دلایل صرفاً ادبی چیزی را دوست نداشته و یا تقبیح نکرده باشد» و اگر تصور کند در قضاوتی اشتباه کرده است، بی‌آنکه تردیدی به خود راه دهد، در چاپ‌های بعدی تاریخ ادبیاتش، یادداشت‌هایی حاکی از پشیمانی و تغییر آن نظر قبلی می‌آورد تا از نرمش‌ناپذیری پاره‌ای از داوری‌هایش بکاهد. لانسون تنها این شایستگی را نداشت که

باعث آوردن و یا پیروز گردانیدن روش‌های صحت و دقت باشد، او از پیش، به خاطر اندیشه‌های بشردوستی، علیه پاره‌ای از زیاده‌روی‌ها موضع گرفته بود. لا نسون به دلیل تقوای روشنفکرانه قابل احترام است.

II - روش‌های تحقیقی

تحقیق نه با لا نسون زاده شد نه با قرن نوزدهم. ولی تا آغاز این قرن هیچگونه ارتباطی با نقد پیدا نکرد. اغلب در تألیف کتب راکد ماند و هیچ ایده تازه‌ای از آن نشأة نگرفت.

لا نسون می‌گوید: «نقد و تحقیق دو رشته‌ای هستند که مدتها نه ارتباطی با هم داشتند و نه پیوندی.» در قرن نوزدهم **مارتاها** Martha، **بوآسیه‌های** Boissier، پاری‌ها paris و **بدیه‌ها** Bédier در مطالعه عهد باستان و قرون وسطی این دو رشته را به هم پیوند می‌زنند و دیگران، تا حدی تحت تأثیر حرکتی که لا نسون به وجود آورده بود، این عمل را برای ادبیات مدرن فرانسه به انجام می‌رسانند.

حال جای آن دارد که بررسی شود تا بصورت کلی این روش‌های تحقیق کدامند و چون روش‌های تحقیق اساساً عبارتند از معمول ساختن روحیه تاریخی در نقد ادبی، بهتر است مفهوم تاریخ ادبیات در ارتباط‌هایش با نقد محض مورد مطالعه قرار گیرد.

ما اول فراهم آوردن جزئیات را مورد بررسی قرار خواهیم داد، که تحقیق محض را تشکیل می‌دهد و سپس به بررسی کاربرد این تحقیق در شکل گرفتن سنتز خواهیم پرداخت، که یا در باره تاریخ‌های ادبیات است و یا در باب تک‌نگاری در باره نویسند گان.

کاوش جزئیات - برای مطالعه نویسنده‌ای یا نکته‌ای در تاریخ ادبیات، باید از کاوش‌هایی آغاز کرد که خاص نقد نیست، اما علوم جنبی نقد را تشکیل می‌دهد. نتایج این کاوش‌ها چاپ کتابهایی است به همراه تحقیقات و حواشی، مقاله‌هایی در مجلات عالمانه و غیره.

نخست باید به متنی که در دست مطالعه است اطمینان داشت. لزوم نقد متن برای آثار ادبی قبل از اختراع چاپ کاملاً مشخص است. باید نسخه‌های دست‌نوشته را مقابله کرد واز آن میان متنی فراهم آورد که به اقرب احتمال شبیه متن اصلی نویسنده باشد، این کار برای ادبیات مدرن نیز بی‌فایده نیست. چاپ‌های تحقیقی، متنی را به دست می‌دهند که بهتر با تمایلات واقعی نویسنده مطابقت داشته باشد (مثلاً چاپ اول یا آخر کتابی که توسط نویسنده غلط گیری شده باشد) و در یادداشت‌ها نسخه بدل‌های مهمی که در چاپ‌های دیگر و یا در دست‌نوشته‌ها وجود دارد آورده می‌شود. البته اگر دستنوشته در دسترس باشد. سپس ناقد می‌تواند بکوشدتا ازآن‌نتایجی‌درباره کارنویسنده، تحولش‌وغیره‌استخراج کند.

هنگامی که متن فراهم شد باید اطمینان حاصل کرد که آن متن به خوبی درک می‌شود. در اینجا لزوم مطالعات دستوری، جمله‌بندی براساس دستوروزبانشناسی‌تاریخی، هنرشعر، لغات‌وغیره‌احساس‌می‌شود.

در یادداشت‌های چاپهای عالمانه آثار که گاه فرهنگ لغات و دستور زبان خاص نویسنده نیز به همراه آنست، توضیحاتی در باره اشارت تاریخی، آداب و رسوم، نهادها و خلاصه در باره تمام آن چیزهایی که بعد زمان امکان درک آنها را به درستی به ما نمی‌دهد وجود دارد.

کارهای تحقیقی دیگری نیز هست که بیشتر با نقد سر و کار دارد.

حال به شرح پاره‌ای از آنان می‌پردازیم:

- چاپ آثار منتشر نشده، که اغلب به نحوی غیرمنتظره آثار قبلاً شناخته شده و شخصیت نویسنده را روشن می کند.

- کتابشناسی ها، عمومی یا خصوصی، که به محقق امکان می‌دهد تا به سرعت لیست تمام کتابها و تمام مقالات مربوط به کارش را بیابد.

- مشارکت در نگارش زندگینامه نویسندگان، کوچکترین نکات زندگی نویسندگان مشهور طبق مطمئن‌ترین روش‌های تاریخ مورد بررسی موشکافانه قرار می گیرد، بعضی از افسانه‌ها از بین می‌رود و نکات مبهم لااقل شناخته می‌شود.

- مطالعه منابع مبتنی است بر کاوش ریشه ایده‌ای، عبارتی و یا موضوعی در آثار قبلی و یا در زندگینامه نویسنده، و این نکته‌ای ظریف و قابل بحث است. مسئله هنگامی که مربوط به نویسندگانی چون رونسار Ronsard و شنیه Chénier باشد که از قدما تقلید می کردند و یا تاریخدانی عالم، تقریباً ساده است. (لااقل در تئوری). اما برای مابقی خطر در آنست که آثارشان همانند گلچینی از آثار گذشتگان معرفی شود. آرمان لا نسون خواب و خیال به نظر می‌رسد: «رسیدن به یافتن امری، متنی و یا گفتگویی که هوش یا تخیل نویسنده را برای نگارش هر جمله به ارتعاش واداشته است» مشخص ساختن سهم مطمئن بودن، محتمل بودن و ممکن بودن، و آگاهانه و عدم آگاهانه مشکل است. بخصوص که آدمی هرگز به تمام منابع دسترسی ندارد. با این همه مطالعه منابع چندان هم بیفایده نیست. مطالعه منابع یکی از طرق اساسی راه‌یابی به آزمایشگاه نویسنده است. از این طریق نمی‌توان برای نبوغ نویسنده توضیحی یافت

ولی بکمک آن می‌توان دریافت نویسنده چگونه کار می کند و به بداعتش پی برد. به هر حال مطالعه منابع به تنهایی کافی نیست. حاصل این عمل باید توسط ناقدی هوشمند مورد تفسیر قرار گیرد.

- مطالعه تأثیرها بیشتر به تاریخ ادبیات کمک می کند. و آن مبتنی است بر مشخص ساختن چگونگی موفقیت اثری یا نویسنده‌ای، چگونگی اقبال نویسنده‌ای پس از مرگش، نقشی که در تاریخ عقاید یا اشکال هنری داشته است و به صورتی کلی مکانش و اهمیتش در تاریخ اجتماعی و تاریخ ادبی.

تاریخ ادبیات - به کمک طرق یاد شده می‌توان به سنتزهایی دست یافت. ما از وسیع‌ترینشان یعنی تاریخ‌های ادبیات آغاز می کنیم. اما اول باید بدانیم تاریخ ادبیات چیست. تاریخ ادبیات تنها مجموعه تحقیقاتی در باره نویسند گان بزرگ نیست.

باید در زمینه ادبیات روش‌های معمول تاریخ را بکار بست، یعنی دوره‌ها را مشخص ساخت و گرایش‌های حاکم را تعیین کرد، تسلسل رویدادها را نشان داد. برای هر دوره یا برای هر سبک در زمانی مشخص تابلویی ترسیم کرد که در آن نویسند گان کم‌اهمیت‌تر نیز به حساب آورده شوند، تا جای نویسند گان طراز اول در چهارچوبی مشخص شود. مرتبط ساختن رویدادهای ادبی با بقیه واقعیات تاریخ، خلاصهٔ نشان داد ادبیات در مداومت و پیوستگی زنده‌اش، محسوس ساختن آثار گذشته دور یا نه چندان دور، چنانکه گویی ما در زمان پیدایش آن آثار زند گی می کنیم، البته با درک بهتر آنها، زیرا که ما به مسایل بعدی آن‌ها نیز آگاهی داریم. برای نوشتن تاریخ ادبیات فرانسه، به صورتی که یاد

کردیم، یک نفر کافی نخواهد بود. برای پرداختن مجموعه‌های بزرگ خود پتی دوژول ویل Petty de Jullevllle، در گذشته، و کالو Calvét و هازار Hazard در زمان ما، گروهی از متخصصان را گرد خود جمع آوردند. لازم است که در کنار آنان، کسانی دیگر سنتزهایی با هدفهایی کوچکتر، لیک دقیقتر و با جزئیات بیشتر بنا کنند و تاریخ یک قرن، یک سبک و یا یک مکتب را بنگارند.

تاریخ ادبیات، همانند تاریخ، لاینقطع تجدید حیات می‌یابد، زیرا همیشه واقعیات تازه‌ای کشف می‌شود و تفسیر و استفاده این واقعیات چنان نیست که از قاطعیتی مطلق برخوردار باشد و این رشته نه‌تنها دقت و نرمش‌ناپذیری را طلب می‌کند، بلکه به نوعی نبوغ نیز احتیاج دارد.

تحقیقات تاریخی دیگری نیز انجام می‌شود که از نقطه‌نظر نقد محض دورتر می‌افتد و مسئله ادبی را همانند رویدادی اجتماعی، مشابه دیگر رویدادها، و مستقل از دیدگاه جمال‌شناسی‌اش مورد بررسی قرار می‌دهد.

در این تحقیقات، بین نویسندگان بزرگ و کوچک تفاوتی گذاشته نمی‌شود و برعکس، نویسندگان درجه دوم اغلب در تاریخ رویدادهای اجتماعی از اهمیت بیشتری برخوردارند. از اینرو لانون Lanson پیشنهاد کرد[1] که در کنار تاریخ ادبیات فرانسه «یعنی تولید ادبی»، «تاریخ ادبی کشور فرانسه» نیز نگاشته می‌شود.

historicli Hèraise ge in France و به‌نظر لانسون تاریخ‌ادبی کشور

---

۱. در مقاله‌ای در سال ۱۹۰۱ که سپس در کتاب Etndes dhisroire bttérasie نیز آمده است.

فرانسه یعنی «تابلوی زندگی ادبی کشور، تاریخچه فرهنگ و فعالیت مردم گمنامی که می‌خوانند، و همچنین افراد مشهوری که می‌نویسند» عده‌ای به این کارپرداختند وآن‌را گسترش نیزدادند. دانیل‌مورنه Daniel Morne نه‌تنها اندیشه فلاسفه قرن هیجدهم را مورد مطالعه قرار داد، بلکه توجه مردم به این فلاسفه و تأثیر آنان بر معاصران خود را نیز مورد تحقیق قرار داد. به عنوان مثال نشان داد که اندیشه‌های این فلاسفه در بین ملل انقلاب فرانسه جایی نداشته است. همچنین تاریخچه احساسی در زمانی معین نیز مورد بررسی قرار گرفت، مثلاً تاریخچه احساس طبیعت در قرن هیجدهم به ما امکان می‌دهد که نه‌تنها روسو Rousreau را جزو نویسندگان به‌شمار آوریم، بلکه می‌توانیم او را جزو افراد گمنام دوره خویش نیز محسوب داریم.

برنامه‌مجموعه «زندگی‌ادبی» که‌زیرنظر آندره‌بیلی André Billy نشر می‌یافت نگاشتن «زندگی نویسندگان (است)، با در: نظر گرفتن محیطی که در آن مبارزه کردند. در نتیجه پیش از همه تاریخی اجتماعی است، فصلی از تاریخ خلقیات است. Moenrs»

چنین رساله‌هایی محیط‌های ادبی (محافل، آکادمی‌ها) را توصیف می‌کند، انواع ادبی به کار گرفته شده را بررسی می‌کند و شرایط زندگی نویسندگان را مورد مطالعه قرار می‌دهد و غیره.

تاریخ ادبی، در اینحال به بخشی ساده از تاریخ عمومی بدل می‌شود. ولی این حالت خاصی بیش نیست. معمولاً تاریخ ادبی. به این منظور نگاشته می‌شود تا امکان دهد که آثار بزرگ بهتر درک شوند، نویسندگان بزرگ از تجریدی قراردادی، که خطر آن دارد تا در آن باقی

بمانند ، خارج شوند ، در باره آنان در مطلق، بدون در نظر گرفتن گذشت زمان داوری نشود . در نتیجه تاریخ ادبی یکی از بخشهای جنبی نقد است و نمی‌توان آنرا آنطور که مثلاً در مورد نظر **فاگه** Faguet بود کاملاً از نقد متمایز ساخت[۱] .

منوگرافی در باره نویسندگان - هنگامی که مسئله نگارش تحقیقی در باره نویسنده‌ای پیش می آید ، ناقدان دانشگاهی جدید خود را در باره مشکلاتی که دیگران نیز داشتند می‌یابند . تحقیق‌های این ناقدان از روی قابلیت و استعداد آن سنجیده می‌شود . با این همه مرکزی مشترک آنان را به هم نزدیک می‌سازد و آن اینست که آنان نویسنده مورد بحث را از نقطه‌نظری اساساً تاریخی مورد مطالعه قرار می‌دهند و در نتیجه بیشتر سعی در توضیح و روشنگری دارند تا در داوری. اثر بر مبنای زندگی نویسنده و تاریخ ادبیات مورد مطالعه قرار می گیرد . اول بر مبنای زندگی نویسنده، یعنی بیوگرافی او و تحول اندیشه‌اش مورد تحقیق قرار می گیرد (بدین طریق پاره‌ای از تناقضات و یا ناهماهنگی‌های منطقی از میان می‌رود) و تحول هنرش و روابط میان اثر و نویسنده بررسی می‌شود . بر مبنای تاریخ ادبیات نیز اثر بررسی می‌شود ، یعنی منابع نویسنده را مشخص می‌سازند و بداعت کارش را نشان می‌دهند . به عنوان نمونه **مورنه** Mornet برای

---

۱ . تحقیق در آثار نویسندگان، بخصوص نمایشنامه‌نویسان، با شناخت مسائل تکنیکی - که به زبان وابستگی دارد - و می‌بایست با آن روبرو شوند ساده‌تر می‌شود . در اینباره می‌توان به کتابهای زیر مراجعه کرد :

la drumaturgie closrigue en France نوشته

J. Scqérer چاپ Nizet ۱۹٤٦

la dramatnrgie de Seaumarchair نوشته

J. Scbérer چاپ Nizet ۱۹٥٤

توضیح آثار نویسندگان بزرگ به مطالعه آثار نویسندگان درجه دوم و سوم و دهم پرداخت و در این کار تخصص یافت. او از این طریق نشان داد که رقبای راسین Racine نیز ماجراها و موضوع‌هایی مشابه ماجراها و موضوع‌های راسین برمی‌گزینند و تنها (و بزرگترین) فرقی که بین راسین و رقبایش وجود داشت، نبوغ راسین بود. یا برعکس در زمان مولیر هیچ کمدی‌ای که با آثار مولیر قابل مقایسه باشد به وجود نیامد. مفهوم ایده‌های نویسنده، با در نظر گرفتن فضای روشنفکرانه‌ای که در آن زیست و کیفیاتِ مشخص هر اثر، همچنین مورد مطالعه قرار می‌گیرد.

این روش از دانشگاه خارج می‌شود و چنانست که معمولاً باز بدانجا برمی‌گردد و کتابهای آن از تز دکترا گرفته تا کتابهای درسی را در برمی‌گیرد. بطور کلی می‌توان آن را به صورت زیر طبقه‌بندی کرد:

۱- بیوگرافی‌های ادبی انطباقی است با یک حالت خاص روش تاریخی. به همین دلیل ما آن را در اینجا می‌آوریم، در حالیکه اغلب نویسندگان غیردانشگاهی به این گونه آثار می‌پردازند. پاره‌ای از آنان هدف دیگری غیر از بیان زندگی فردی مشهور و یا شخصیتی استثنایی ندارند: مانند بیوگرافی‌های آندره مورروا Audré Mauroio. این آثار می‌تواند کمکی برای نقد باشد اما مستقیماً از نقد ناشی نمی‌شود. پاره‌ای دیگر تحقیقات واقعی ادبی محسوب می‌شود، و این در بیوگرافی نویسندگانی که زندگی و آثارشان کاملاً به هم پیوسته است و یکی را باید از طریق دیگری توضیح داد صدق می‌کند. به عنوان نمونه می‌توان زندگی‌های بودلر و ورلن نوشته Francois Porchè فرانسوا پورشه را ذکر کرد که تفسیر واقعی آثار این شاعران به حساب می‌آید.

۲- تزهای دکترا معمولاً به یک جنبه اثر نویسنده‌ای محدود می‌شود. بلاغت و دقتی که از چنین نوشته‌هایی خواسته می‌شود این محدودیت را ایجاب می‌کند. این نوشته‌ها آثار پرحجمی هستند مملو از یادداشت‌های مستند و فهرستی از منابع و کتابشناسی، هیچ عقیده‌ای در این نوشته‌ها ابراز نمی‌شود مگر اینکه به نوشته‌ای یا سندی، که مأخذش داده می‌شود، متکی باشد. برخلاف حالت اندک فاضل مآبانه آنها، این آثار اغلب برای دیگران ناقدان، روش آنان هر چه باشد، منابع ذیقیمتی برای کار محسوب می‌شوند.

۳- آثار ساده‌تر دیگری نیز هست که اغلب برای دانشجویان نگاشته می‌شود. بعد از مجموعه [نویسندگان بزرگ] که در اواخر قرن نوزدهم منتشر می‌شد، مجله دروس و کنفرانس‌ها، مجموعه کتاب دانشجو (که بعدها نام آشنایی با ادبیات را گرفت) و غیره چاپ و منتشر گردید. نویسندگان این آثار برای دانشجو یا فردی بافرهنگ علاوه بر نکات اساسی آگاهی‌های مستند مفید، تحقیقی در باره نویسنده مورد بحث را نیز به دست می‌دهند که باید برای خواننده آغازی باشد برای تحقیقات شخصی‌تر. در اینگونه آثار نباید به دنبال بداعت نظریات و یا درخشندگی بیان بود، زیرا نویسنده بر آنست تا به گونه‌ای اثر را شرح کند و پاره‌ای از عوامل تفسیر تاریخی را بیان دارد. آثار دیگری نیز هستند که به یک کتاب یا یک نمایش اختصاص دارند. اینها مجموعه «شاهکارهای ادبیات تفسیر شده» هستند که در آنان تجزیه و تحلیلی که کم و بیش به کمک جملات خود کتاب انجام شده است می‌آید و سپس شرحی است از کیفیات اثر و سرانجام نظریاتی کلی و مجموعه «حوادث

بزرگ ادبی» که در آنان به تاریخ تکیه بیشتری شده است.

٤- حال چند سالی است که در این مقولات، مقدار زیادی جزوه چاپ می‌شود. این جزوات برای دانشجویان و دیگر مردم نوشته شده است و به کمک نقشه‌های کار و تابلوها، اساس چیزهایی را که باید در باره نویسندگان بزرگ دانست بیان می‌شود و نقطه‌نظرهایی که به کمکشان می‌توان نویسندگان را شناخت و ارزششان را درک کرد نشان داده می‌شود. این کار ساده کردن Valynvsation نقد محققانه است. در کتابهایی هم که در این زمینه برای مدارس نوشته می‌شود، سعی بر آنست که به تاریخ ادبیات و دیگر مسایل گوناگون تاریخی بیش از پیش اهمیت داده شود و به صورت کاملاً خلاصه منابع تحقیق لازم برای تفسیر در مدارس ارائه داده می‌شود.

III - تجربه‌های تازه (تکنیک ادبی)

در مطالعه «چگونگی» و نه «چرای» آثار ادبی است که نقد محققانه فرصت بیشتری برای موفقیت می‌یابد. به همین مناسبت نقد محققانه امروزه بیش از پیش به بررسی تکنیک نویسندگان بزرگ می‌پردازد.

بدین طریق **ژان پره‌وو** Jean prévost [1] این امکان را داشت که دقت روش‌های دانشگاهی را با تجربه نویسندگی‌اش به هم بیامیزد - کتابی که در باره استاندال نوشت تز دکتراست - او کوشید تا شیوه‌ای را که استاندال و بودلر برای طرح و اجرای آثار خود از آن استفاده کرده

۱. J. prévoit. خلاقیت نزد Stendhal، رساله در باره پیشه نوشتن و روانشناس نویسنده. انتشارات Mercure de France، ۱۹۵۱. بودلر، رساله در باره الهام و خلاقیت شاعرانه همان انتشارات، ۱۹۵۳.

بودند، بیابد و به راز خلق آثار داستانی و شاعرانه پی ببرد و با دو نمونه - در اندیشه‌اش این شروع کار بود - روانشناسی نویسنده را روشن سازد. از این رو دو تحقیق در زمینه زندگینامه نگاشت و در این کار از منابع فراوانی سود جست و توانست نظریاتش را کاملاً توجیه کند. او همزمان با این کار نقد را به جایی رسانید که روش‌های تحلیلی محققانه بتواند فرصت بیشتری برای روشنگری، بگونه‌ای مفید، بیابد، یعنی نقد را به خلاقیت ادبی رسانید.

برای او هدف نقد در اصل توضیح چگونگی شعر است و دیدن اینکه بقول معروف، چگونه ساخته شده است: «درک و توضیح کار شاعرانه از طریق شیوه‌هایی که شاعر مستقیماً آنها را شناخت.» در مطالعه تکنیک ادبی زندگینامه‌ها و رساله‌های روانشناسی کمک‌های ذیقیمتی برایش به‌حساب می‌آیند. همچنین است کاوش منابع و تأثیرهایی که نویسنده پذیرفت. ولی از همه این اسناد، او تنها قسمتهایی را حفظ می‌کند که به کمکشان بتواند دریابد که‌انسان خالق چگونه‌راهش رامی‌یابد، چگونه اندک‌اندک با کورمالی شیوه Style و روشش Manierc را شکل می‌دهد و چگونه اندیشه‌ای که از کتابی یا مکالمه‌ای و یا نمایشی به وام گرفته شد در وجودش متبلورمی گردد، تااینکه حقیقتاً بااودرآمیزدوبه‌اثری منجرمی شود.

نزد ژان‌پره‌وو نقد درونی نیز اهمیت ویژه‌ای دارد. آثار استاندال بودلر با دقت تحلیل شد و جزئیات قالب یا فرمشان نیز مورد بررسی قرار گرفت. در جایی که امکان داشت روایت‌های گوناگون نوشته‌ای شعری را آورد. نتایجی که از اینکار در باره خلق شخصیت‌ها و شیوه نگارش استاندال و در باره الهام Souffle و ریتم بودلر گرفت کاملاً درخور توجه و

معمولاً بسیار قانع کننده است.

بدین طریق او توانست به نحوه و شیوه نگارش خاص هر نویسنده‌ای که به مطالعه‌اش پرداخت پی ببرد. از آن گذشته مقایسه‌های فراوانی که با آثار دیگر نویسندگان به عمل آورد و عقاید کلی بسیاری که به کمک تجربه شخصی و تجربه‌های معاصرانش ابراز داشت به کتابهایش چنان جذابیتی بخشید که از شناخت ساده استاندال و بودلر بسی فراتر می‌رود.

چنین کاوش‌هایی کاملاً تازه نیستند. اما بداعت ژان‌پره‌وو در آنست که این کار را تا به آخر دنبال می‌کد و روش‌های محققانه تفسیر و تحلیل را با شدت تمام اعمال می‌کرد و بخصوص آنها را بر پایه فلسفه‌ای محکم وروشن بنامی نهاد. این فلسفه که به اندیشه پل والری Paul Valéry دین بسیاری دارد، پیش از همه نقد اسطوره رمانتیکی الهامی است که بخودی خود کفایت می‌کند و نقد نبوغی اسرارآمیز و آسمانی است که از هیچ exnihilo خلق می‌کند. خلاقیت در اجرای کار است و نه در آغاز آن. مطالعه روانشناختی نباید مبتنی بر کشف شباهت‌هایی بین زندگی و اثر باشد و مطالعه منابع نباید به نمودن شباهت‌هایی بین مطالعات و نوشته‌های نویسنده‌ای بسنده کند.

چیزی که حایز اهمیت است اختلاف‌هاست. اثر هنری به عنوان مبارزه‌ای علیه مقاومت‌ها[1] و به عنوان رشته‌ای از تصادفات مفید که خالق توانست از آنان سود بجوید در نظر گرفته شده است. اثر هنری میوه اراده‌ای است که تصادف یارویاورش بوده است. بنابراین می‌توان آن را به

---

۱. در باره مقاومت می‌توان از مالارمه مثال آورد که در شعر Bnise Mauine آورده است که سپیدی کاغذ در برابرش مقاومت می‌کند.

عنوان پیشه مطرح ساخت و از اینروست که کار ناقد ممکن و بارور می گردد زیرا دیگر در هنر چیزی اسرارآمیز نیست و اثر هنری تنها زاده هیجانی مقدس به حساب نمی آید.

* * *

اگر محققین همیشه می توانستند به اصول واقعی **لانسون** Lanson وفادار بمانند و خود را زیر توده انبوهی از فیش‌ها دفن نکنند و تحقیق را تنها وسیله و ابزار کار بدانند، بسیاری از انتقادهایی که از آنان به عمل می آید بی‌پایه و اساس می گشت. با اینهمه باید اذعان کرد که رفتارشان نومید کننده است. آنها باید نسبت به وسیله‌هایی که در اختیار دارند آگاهی بیشتری داشته باشند و از فلسفه‌ای پیروی کنند. دیگر هیچ کس نظریه نژاد، محیط و لحظه را باور ندارد. ولی همگان طبق عادت به تحقیق در این امور می‌پردازند، تا سه پشت نویسنده را بررسی می کنند و محیطی را که نابغه آینده در آن نخستین گام‌هایش را برداشت وصف می کنند. زندگی‌نامه و تحقیق ناقدانه را بی‌هیچ تفسیری کنار هم می گذارند. ولی چگونه باید بدرستی رابطه بین فرد و آثارش را دریافت؟ چگونه باید مشکل منابع نویسنده و بطورکلی «علل» را در روانشناختی ادبی حل کرد؟ به تاریخ اهمیت زیادی داده می‌شود، اما تاریخ چه چیزی را ثابت می کند؟ آیا همچون **رنان** Renan می‌توان گفت که ستایش واقعی تاریخی است؟ پاسخ‌هایی مانند پاسخ‌های ژان‌پره‌وو ودیر به این پرسش‌ها داده شد و تازه شاید مشکل را به تمامی حل نکند.

از اینها گذشته این نقدها فاقد اعتماد به خود هستند. فروتنی‌شان بسیار شرافتمندانه است ولی مانع می‌شود تا داوری کنند و حتی بتوانند در روشنگری، هیجان و موجودیت (یا حضور) لازم را که بی‌آنان نمی‌توان واقعاً به کنه مطلب رسید، ابراز دارند. بطور خلاصه می‌توان گفت که فاقد حس ماجراجویی هستند.

بخش هفتم

نقد و خلاقیت



به هر تقدیر، پس از سنت‌بو، این حس ماجراجویی در نقد خیلی نقصان یافت. نه تنها ناقدان محقق بلکه تین Taine و امپرسیونیست‌ها نیز به هیچوجه براین اندیشه نبودند که نقد ممکن است خلاقیتی دربرداشته‌باشد و در نتیجه در معرض خطرات روشنفکری Risques intellectuels قرار گیرد -درحالیکه بخصوص باید درمعرض چنین خطراتی باشد به‌نظرما گرداین مفهوم «خلاقیت» می‌توان گروهی از ناقدان‌را جمع کرد که نوعی مسئولیت شخصی و زنده‌ای را در طرقی اغلب متفاوت با میل به اجرای کاری خلاق اعمال کردند، خواه به صورت گزینش، خواه به صورت مداومت و خواه به صورت اکتشاف. چنین دیدگاهی از کسانی یافت می‌شود که به نقدی هیجانی دست می‌زنند و درکتاب‌معینی برای رویارویی‌ومبارزه دراطراف عقایدی که در باب شعر، رمان، و ادبیات بطورکلی دارند، می‌یابند[1]، و

---

۱. از نقد هیجانی معلوم است که نقد مبارزه‌طلبی Mausrasscen مورد نظر ما نیست. - نقد اطرافیان حاکم وقت درکوبیدن کسانی که چون آنان نمی‌اندیشند تردیدی بخود راه نمی‌دهند. - موقعیت ناسیونالیستی خشک اندیشانه و ارتجاعی‌اش آن را از حالتی آینده‌نگر Prospechve که از هیجانی خلاق و باز ناشی می‌شود بازمی‌دارد. نقدش بازگشتی است به فرسوده‌ترین نوع مطلق گرایی دیدگاه نقد Mausras چنین است [رساله در باره نقد ۱۸۹۶]: سلیقه، کمال، عقل، سنت بقیه بربریت است، در جای دیگر. می گوید: «یک زیبایی جاودانه وجود دارد، کلاسیک، بخردانه.» و غیره. Mausras همانند lasscsse پایبند تمام این مسایلی شد که بارها و بارها گفته شده بود، و به نام همین مسایل به نقدی انتخابی دست می‌زند، نقدی مغرضانه که به خاطر همین مغرضانه بودن در مبارزه‌ای که پایانش مشخص نیست شاهکار منفی‌بافی است.

بخصوص نزد کسانی که در تماس با اندیشه‌ای زنده اما متفاوت با اندیشه خود، می کوشند تا با حفظ فاصله‌ای اجتناب‌ناپذیر و لازم بین موجودات، وحدت یک زندگی و یک اثر را بشناسند و بازسازی کنند. آنان، به هر تقدیر، از ماده‌ای، به عنوان «مائده» [که در اینجا کتابهای دیگران است] آغاز می کنند و از آن شرطی می‌سازند برای اندیشه‌ای یگانه که بخودی خود دارای ارزش است. آنان از برهان ذوحدین عینیت - ذهنیت با علم بر این آگاهی درمی‌گذرند که ناقد برای اینکه شاهد یا داوری مطلق باشد نمی‌تواند از شخصیت خود خارج شود. آنان برای «ذهنیت» ناقد این هدف را قائلند که باید با ذهنیت دیگری ارتباط برقرارکند و آنرا نزدیکی با حقیقتی بداند:

شناخت عینی دیگر مفهومش شناخت خارجی نیست، بلکه ادراکی است شهودی از یک خصوصیت intimite. خلق مفهومی سه گانه می‌یابد: بازسازی، ارزش نهادن و رویارویی بارور. اما توسل به کشف شهودی فردی آیا همیشه امکان آن را می‌دهد که ارزیابی‌ها معتبر و دارای ارزش باشد؟

نقد بودلر Baudelaire در اصل، این نحوه نقد به سنت‌بو و همچنین به خود بودلر[1] برمی گردد، و بودلر ختی بهتر از سنت‌بو توانست این نوع نقد را بپروراند. برای بودلر، نقد علم نیست، بلکه نوعی همکاری هنری است. این نقد از روش (سیستم) می گریزد و با عشقی که بهترین یاور هوش محسوب می‌شود و می‌توان آنرا نوعی تمکین متعالی obeiss an

---

۱. آثار مهم نقا 'دبی بودلر در مجموعه بنام «هنر رمانتیک» گردآمده است. تحقیقی نیز درباره Gautier ـارد. در این تحقیق مشاهده می‌شود که شاعر بعد از غریبی نسبت به روش نقدش آگاهی دارد.

cesnperievs توصیف کرد، تسلیم اثر می‌شود به جای اینکه بسان برده و انگل دنبال اثر باشد، درکنارش زندگی می کند. یک زندگی سالم و گاه در راهی موازی آن گام برمی‌دارد و از آن جایگاه، با استقلال، آنرا مشاهده و داوری می کند.

اما بودلر، برای درک خویش، باید از هیاهوی خارج ببرد و خود را در مرکز اثر قرار دهد و از آن متأثر شود. آیا این مسئله در اصل حالت دو جنبه‌ای اساسی نقدی حقیقی را بیان نمی کند؟ به هر حال بودلر با هیجان به نقد می‌پردازد و این راز آن عدم بی‌طرفی است که او به عنوان حد می‌پذیرد، زیرا تنها آنست که می‌تواند ارتباطی را موجب شود و شناختی را باعث گردد. در نتیجه: «داوری، یعنی دوست داشتن یا نفرت داشتن.»

البته نزد بودلر محدودیت‌های عجیبی نیز دیده می‌شود. اول جنبه اسطوره سازی Coté mystifictevr و همچنین جنبه غنایی و این حساسیت بیش از حد ظریفش که گاه باعث می‌شود تا به بی‌نظمی بگرود و به استثناهایی در داوری که زائیده شگفتی‌های قلبی و جهش‌های تخیلی است دست بزند. شاعر در آثاری که می کوشد تا در آنها رسوخ کند، بیش از حد شخص خود را می‌جوید و این باعث می‌شود تا گاه آنها را در جهت امکانات شخصی خود ارزیابی کند. در چنین مواردی چه اندیشه‌هایی که ممکن است از نظرش دور بماند!

مسخ یا رقابت؟ برای توضیح جریان این نقدی که ما در این فصل بدان پرداختیم، نقدی که هم خلاق است و هم بازآفرین، می‌توان از واژه مسخ یا دگرگونی استفاده کرد. جاذبه‌ای کامل نوعی دگرگونی پدید

می آورد که ناقد را شبیه اثر مورد نقد می‌سازد ناقد خود موضوع مورد نقد میشود و دیگر ناقد نیست. اما عکس قضیه نیز ساده است. **مجموعه‌ای** از دیدگاه‌های خارجی باعث می‌شود تا ناقد نسبت به اثر مورد نقد بیگانه باقی بماند. (مسخ) لازم است اما تا کجا می‌تواند پیش برود؟

حال خواهیم دید که **تیبوده** Thiboude، **والری، دوبو** Du Bos **ژالو** Jalou، **ریویر** Riviere چگونه کم‌وبیش در روش‌های روشنفکری یا احساساتی تا عمق این شبیه شدن پیش می‌روند و چگونه **تیری مولینه** Thiersy Maulnier و **ژیرودو** Giraudou با حفظ فاصله‌ای بیشتر قدرت‌های خود را با هیجان در این مبارزه اعمال می‌کنند و وسایل روحی‌ای را که در برابرشان قرار دارد روشن می‌سازند.

۱ - آلبر تیبوده Albert Thibaude

آلبر تیبوده[۱] تقریباً تمام گرایش‌های اصلی نقد مدرن را از پیش احساس کرد. (روانشناختی. فلسفی) و با این همه توانست تمام اصول خوبی را که پیش از او در نقد وجود داشت، حفظ کند. بدین طریق در زمان خود به نوعی سنتز دست یافت که نتایج آن باعث آمد تا از خطرات مسخی کاملتر که نزد دیگران مشاهده می کنیم بر کنار بماند.

هوش و ادراک شهودی - تیبوده، اول از همه، نمی‌خواهد شناسایی ادراک شهودی intuitive Connaissance را از شناسایی نطقی یا برهانی Connaissance discursive جدا کند.

---

۱. A. Thibaude - (شعر استفان مالارمه. فلوبر - سی‌سال زندگی فرانسوی - پل‌والری - استاندال - روانشناسی و نقد - اندیشه‌ها - تاریخ ادبیات فرانسه از ۱۷۸۹ تا زمان ما که پس از مرگش در ۱۹۳۶ به چاپ رسید.

تیبوده در مقاله‌ای که (بالزاک) نوشته Curtius[1] کورتیوس آلمانی را در برابر تحقیقی به همین نام نگارش Bellessor بلسور قرار می‌دهد، می‌نویسد: «پس از داوری‌های ضد ونقیض گذشته، قرن بیستم به محکم دست می‌یابد. این قرن بالزاک را در خصوصیت و در تمامیتش به عنوان نابغه‌ای خلاق که هیچ فرمولی نمی‌تواند در بندکشد مشخص ساخت و نشان داد که بالزاک از ماده‌ای که در زمانی وجود داشت تصویری از جهان و انسانیت با عظمتی جاودانه تولیدکرد.» نقدکورتیوس به عقیده او «می‌کوشد تا مباحث و موضوعات اثری را بیرون کشد و موسیقی روح‌ها را بیابد. درست به همان شیوه که سنت‌بو می‌کوشد تا به تاریخ طبیعی روح‌ها دست یابد.» او اضافه می‌کند: «ناقد آلمانی به متافیزیک بالزاک نظر دارد و ناقد فرانسوی به روانشناسی اخلاق و کاربرد بالزاک. اولی به کانون درونی بالزاک می‌اندیشد و دومی به نوری که جابجا می‌شود تا قسمتهای مختلف این غول را به تناوب روشن سازد، یکی به دنبال ادراک شهودی است و دیگری به دنبال هوش، یا بهتر بگویم شکلی از هوش که با حساسیت وابستگی دارد و سلیقه نامیده می‌شود.»

کورتیوس رساله Hugo von Hofmannsthop را چنین می‌ستاید: به نظر می‌رسد که «از بالزاک برتر نیست، اما هم‌ردیف آنست.» این قضیه در مورد این دو ناقد یاد شده نیز صدق می‌کند.

تیبوده بی‌آنکه در جستجوی تأثیرات خارجی باشد، نقشی را که فلسفه، یا لااقل بخشی از فلسفه در نقد بعد از جنگ فرانسه (منظور جنگ اول جهانی است. م) بر عهده داشت حائز اهمیت بسیار می‌دانست. مکتب

---

۱. Erncs - Rober Curtius همیشه تمایلات فلسفی نقدش را بیان کرده است. ر. ک. به کتابش به نام رساله در باب ادبیات اروپایی ۱۹۵٤.

برگسون بخصوص تاثیری قابل ملاحظه بر نقد گذاشت، «با معتاد ساختن روحیه‌ها به اینکه در همه زمینه‌ها ارزش‌های پویا را جایگزین ارزش‌های ایستاکنند.» بدین طریق نقدی نو می‌توانست «نزد فلاسفه شکل گیرد، درست همانند نقد قدیم، و بخشی از نقد نو از طریق اومانیسم (بشردوستی) و نظام‌های ادبی شکل گرفت و به ثمر رسید.» طرفداران مکتب برگسون و بخصوص یونین‌ها[1] Ioniens که گوناگونی و تعددگرایی pluralisme را درک می‌کردند از العات‌ها[2] éléater برای پذیرفتن این نقد فیلسوف‌ها که نویسندگان را نه بخش‌هایی از جهان (همانند تین) بلکه به صورت جهان می‌دید، آمادگی بیشتری داشتند.

تیبوده این نقد نو را تا حدودی بکار بست[3]، اما این به نظرش کافی نبود و واو خواست بلسور را به کورتیوس اضافه کند. بنابر مقاله‌ای که قبلاً ذکر شد، به نظر می‌رسد که آرمانش جمع چند روش بود: شروعی فلسفی همچنانکه نزد کورتیوس دیده می‌شود، سپس مطالعه تکنیک رمان، «که به تکنیکی کلی و به تاریخ رمان بستگی دارد.» (این مسئله ما را از پیش به یاد ژان پره و J. Prévot می‌اندازد)، «و پایان کلام در باب آیین و عادات و سلیقه خواهد بود.»، همانند بلسور.

---

۱. éeole Ionienue مکتبی فلسفی که توسط thals بوجود آمد و Anaxmandre و Anaximéne ارائه دهندگانش بودند. بموجب این مکتب همه چیز از پر نسیبی اولیه ناشی می‌شود. آب، هوا و بی‌نهایت همه چیز زنده است. جهان زاده می‌شود، می‌میرد و باز زاده می‌شود. (م)

۲. یکی از مکاتب فلسفی یونان که گمان می‌رود توسط de colophon Xénophone در حوالی سال ٥٤٦ قبل از میلاد بوجود آمده باشد. مکتب éléaTIQNE برآن بود که دو نوع شناسایی وجود دارد، نوعی شناسایی است که توسط حس‌ها بوجود می‌آید و آن توهم است و نوعی دیگر که توسط عقل دست می‌دهد که شناسایی واقعی محسوب می‌شود. (م)

۳. تیبوده و نقد خلاق ۱۹۵۲ نوشته Alfred Glauser

این آرمان گردهم آوردن روش‌های مختلف در دو نوع کار این نویسنده، که هم مدرس بود و هم در مجلات و رساله‌ها به نقد می‌پرداخت، دیده می‌شود، یعنی در تاریخ ادبیات و نقد محض.

تاریخ ادبیات و نقد سازنده - تیبوده در تاریخ ادبیاتش به جای اینکه تاریخ را به قسمتهای کاملاً مشخصی تقسیم کند، چون پیرو جدی برگسون نیز بود، خواست حرکت مداوم، زمان دوام، گسترش لاینقطع و بطور خلاصه زندگی ادبیات ما را نشان دهد.

مفهوم (نسل‌ها)، که اکنون مفهومی کلاسیک محسوب می‌شود، از این هنگام جانشین مفهوم مرحله‌ها یا دوره‌ها می‌شود. او می‌خواست «رمان جمهوری ادبیات» را بنویسد. از این گذشته بجای اینکه همچون برونتیر Bruntieré خود را دیکتاتور و پریکلس[1] این جمهوری بخواند. خود را دوستدار اپیکوری کتابها معرفی می‌کرد، و خود را «شهروند، بورژوا و تماشاگر ساده و تحسین‌کننده جمهوری ادبیات می‌نامید.» در کتاب (فلوبر) روش‌های تجربه شده محققانه لانسون را بکار بست. در این کتاب زندگینامه و کتابشناسی بطوری جدی مورد تحقیق قرار گرفته است و تصحیحاتی که چاپ دوم این کتاب به همراه داشت وسواس این ناقد را نشان می‌دهد. اما او می‌داند که «نقد خلاق جایی آغاز می‌شود که تحقیق و تتبع خاتمه می‌یابد.» و در این نقد محض است که دست‌آورد بدیع او دیده می‌شود.

گاه، و بخصوص هنگامیکه نقد اشعار مطرح می‌شود، تیبوده نقدی

---

۱. Périclés - سیاستمدار یونانی ۴۲۹ - ۴۹۵ قبل از میلاد - شاگرد Anaxagore و Zénon délce او باعث تحولات زیاد در یونان گردید. (م)

کاملاً خلاق و شاعرانه را ارائه می‌دهد. او با آثار شاعرانی چون مالارمه و والری چنان درمی‌آمیزد که آنان را از درون درک می‌کند، عمیقاً با آنان رابطه معنوی برقرار می‌سازد و گاه، همچنانکه در مورد ژیرودو یا پگی péguy پیش آمد، تصاویر و نحوه نگارش کاملاً نزدیک به تصاویر و نگارش نویسندگانی که در باره آنان سخن می‌گفت می‌یابد و ما را به حال وهوای آنان رهبر می‌شود. با اینهمه، برای اینکه ناقد باقی بماند، بخوبی حس می‌کند که این نحوه بازسازی، این خلاقیت شاعرانه دست دوم، قابل ادامه نیست. نقد ناگزیر است حالتی نیمه مسخ داشته باشد. علیرغم همه باید فاصله‌هایی را حفظ کند، و این عملی است که بهنگام نقد آثار رمان‌نویس‌ها مراعات می‌کند. در تاریخ ادبیاتش، در بخش مربوط به بالزاک، آرمانی را که در مقاله ذکر شده بالا، آورده بود تقریباً به تمامی بکاربست: او بیش از همه به بالزاک خالق توجه دارد. پایه‌های گوناگون خلاقیت را نزد این رمان‌نویس مورد تجزیه‌وتحلیل قرار می‌دهد، و بالا جماع کلید فلسفی و جمال‌شناسی کمدی انسانی را به دست می‌دهد. سپس اثر را از دیدگاه تکنیک ادبی بررسی می‌کند و به هنگام نتیجه‌گیری از نظر سلیقه نیز به داوری می‌پردازد. اما نقد تیبوده هنگامیکه به نویسندگانی چون استاندال یا فلوبر می‌پردازد بارورتر است، و این بی‌شک - همچنانکه گلوسر A. Glauser توجه داده است بدین علت است که این دو نویسنده هوشی خاص برای نقد دارند و از اینرو تیبوده آسانتر خود را همتراز آنان می‌سازد. همچنین چیزهایی که در باره بودلر یا رمبو نوشت بپای تحقیقاتی که درباره مالارمه و والری انجام داد نمی‌رسد. آیا می‌توان به ناقدی ایراد گرفت که چرا کسی را که بهتر درک می‌کرده ا

دربارهاش بهتر سخن گفته است؟ همه ناقدان، پیرو هر مکتبی که باشند، چنین بوده‌اند.

در نتیجه‌گیری باید بگوئیم که نقدش جنبه‌های خوب نقد سنتی و نقد تازه‌ای را که او فرا رسیدنش را نوید می‌داد تو أمان داشت: پیوستن ادراک شهودی و جذابیت Sympathie به هوش، وسواس فلسفی به ذوق ادبی. او می‌دانست چگونه به جهان اثری که درباره‌اش تحقیق می‌کرد کشانیده شود تا بتواند آن را از درون دریابد و در ضمن فاصله‌هایی را نیز حفظ کند تا نظم و روشنی از دست نرود: او موفق شد بین نقد و خلاقیت، مرزهایی را که شاید لازم بودند. نگاه بدارد.

۲ - والری و جریان روح

پل والری[۱] ناقدی است که به هدف‌ها و روش کارش آگاهی دارد. نقدش[۲] که پیوستگی نزدیکی با «والریسم» دارد می‌کوشد تا جریان روح را در طول اثر بازسازی کند و به کمک شیوه روشنفکرانه و غیر احساسی فاصله‌گیری - که حضور شخص والری بتمامی در آن دیده می‌شود بیان گردد.

نقد و (والریسم) - جوهر والریسم رسیدن به یک تئوری کلی روح بود که شناسایی خود را - از طریق کوششی سخت و طولانی - ممکن سازد. زیرا خودآگاهی از اندیشه بطور اعم و اندیشه خود، در نظر والری

---

۱. Paul Valéry (۱۹٤۵ - ۱۸۷۱) نقدهایش زیاد و پراکنده است. او نقدهای مشهوری در باب مالارمه، لئوناردداوینچی، دکارت، آناتول‌فرانس، استاندال، فلوبر و غیره نوشته است. بخصوص مراجعه شود به جلدهای اول، دوم، سوم و چهارم.

۲. La Mithude Critique de paul valéry نوشته Mausice ۱۹۵۰

یکی است. نقدهایش کوششی است برای دست یافتن به آگاهی در باره چیزی که روح esprit می‌نامیم. در نتیجه جدا ساختن هدف نقدش از رفتار کلی‌اش کاری است دشوار.

او به نویسندگان، به «دیگران» توجه پیدا می کند تا از آنان «فراتر رود» می کوشد با جستن اسرارکار و نحوه عملشان بر آثارشان تسلط یابد، زیرا مسئله اصلی بازسازی خحوه عمل یک روح است.

بازسازی هوش - نقد پل والری که هدفش رسیدن به اصل، یعنی به کشف قانون درونی فردی صاحب اندیشه بود، سعی داشت تا با کوشش سرسختانه تخیل تجریدی، کار خالق را بازسازی کند. روح را چگونه می‌توان بار دیگر ترسیم کرد؟ دکارت چگونه در اینکار توفیق یافت؟

برای اینکار روش‌های مبتنی بر زندگینامه هیچ سودی ندارد روایت خطراتی دارد و اغلب فریب‌دهنده است. از آن گذشته، زندگینامه من خاص را می‌جوید نه من عمیق را. سرانجام طبق نظر والری، این نویسنده نیست که علت Cause اثر است، بلکه بیشتر اثر است که خالقش را خلق می کند. همچنین «باید اثر کامل شده را در مد نظر قرار دهیم».

اثری که خود را به ناقد عرضه می‌دارد نباید فقط مورد تجزیه و تحلیل قرار گیرد. باید به نوعی خود را در همان شرایط خلاقیت قرار داد که نه تنها مبنا و اساس آثار واقعی réelles را کشف کرد بلکه مبنا و اساس آثار ممکن possibles را نیز دریافت. «کوششی برای بازساخت یک نویسنده، کوشش برای بازساخت آثاری است کاملاً غیر از آثار خود، اما به گونه‌ای که تنها شخص آن نویسنده قادر به خلقشان باشد.»

برای برقرار ساختن فرضی چنین کلی، تنها راه دخالت دادن من

خویش است، یعنی مراجعه به «خودبینی نقد» و با قیاس. زیرا تنها در خود ما و از طریق خود ماست که می‌توانیم به درک اندیشه‌های دیگر برسیم. «اگر لحظه‌ای فکر کنیم، می بینیم که راه دیگری وجود ندارد.»

با این همه، والری تحقیق درباره بحران‌هایی را که در زندگی نویسندگان تأثیر داشته است، غیر ضروری نمی‌داند. البته منظور بحران‌های فکری است که باعث می‌شود تا فکر نویسنده‌ای تغییر مسیر دهد.

چنانکه برای دکارت و Verhaesen پیش آمد. مطالعه تأثیرات اهمیت دارد، البته تا بدان حد که والری به اتحاد کلی اندیشه‌ها معتقد است و این اتحاد از طریق عمل action نویسنده‌ای روی نویسنده دیگر خود را نشان می‌دهد.

معیارهای داوری - به هنگام بازسازی اثر است که آدمی به داوری می‌رسد. و والری می‌اندیشد که در تحلیل نهایی، نقد یعنی داوری. ناقد پیرو والری نسبت به «خلوص» اثر در رابطه با اهداف نویسنده در برابر خواننده حساسیت نشان می‌دهد. نویسنده برای نوشتن می‌نویسد یا برای خواننده؟ و این دومی اغلب با شارلاتانی همراه است. او همچنین اثر را بر مبنای کاری روحی که ارائه می‌دهد ارج می گذارد، زیرا «آثاری وجود دارد که روح (طی آنان) از اینکه از خود دور است احساس رضایت می‌کند و آثاری دیگر، که روح (بعد از آنان)، از اینکه خود را در دورترین نقطه‌ای می یابد که تا کنون نبوده لذت می برد.»

سرآغاز نوعی نقد روانشناختی سبک یا روش Style نیز امکان‌پذیر است، و آن از نقشی که نویسندگان آگاهانه یا ناآگاهانه با اطلاع

هوشمندانه‌ای که از زبان دارند و به کلمات می‌دهند حاصل می‌آید.

از طریق داوری نقد و استحاله اندیشه است که روح با آزمایش خویش، خود را خلق می‌کند. والری از طریق آگاهی گسترده می‌خواست به هویتی خلاق دست بیابد، آگاهی گسترده‌ای که سنگ بنای این «کمدی روشنفکرانه‌ای»[1] است که والری آن را همچون نوعی حماسه دراماتیک روح انسانی با پدیده‌های شاعرانه‌اش، فلسفه‌اش و ادبیاتش، در اندیشه خویش داشت. اما آیا این جاه‌طلبی بزرگی نیست؟ و راه رسیدن بدان بیش از حد تنگ و باریک به نظر نمی‌رسد؟ خودپرستی قیاسی، leootisme ‧analoyidne نوعی روانشناسی کهنه - گاه به پیروی از تین - و سرانجام گونه‌ای فرافکنی بیش و کم روشن از شخصیتی والری گونه؟

۳- دوبو، ژالو و عشق به موجودات

یافتن مفتاحی برای جستن راهی به جان و روان از طریق علاقه‌ای کاملاً روشنفکرانه مسئله‌ای است و نزدیک شدن، از طریق ارتباطی مبتنی بر جاذبیت و در نتیجه عاطفی، با موجود در تمامی پیچیدگی هیجانی‌اش مسئله‌ای است دیگر.

ژاک ریویر[2]، ادموند ژالو[3] و بخصوص دوبو[4] به نظر ما نقد انعکاس و همانند سازی une Critique dereflct ei dldentificahou را به

---

۱. در برابر (کمدی انسانی) بالزاک. (م)

۲. Jacques Rivière (۱۹۲۵ - ۱۸۸٦) udes ۱۹۲٤

۳. Edmound jaloux (۱۹٤۹ - ۱۸۷۸) روح کتابها، پرسپکتیو و شخصیت‌ها، ریلکه، گوته، فصول ادبی. ور- ک. ادموند ژالو نوشته Tardif Y. Celètong

٤. Charles Oubos (۱۹٤۹ - ۱۸۸۲) Approximahon در هفت سری. همچنین ر. ک. شارل دوبو اثر M. A. Goubier

منتهی درجه گسترش دادند.

نقد، تفسیری «مبتنی بر موسیقی»؟ - ژالو در برابر دیگری، همانند موسیقیدانی است که می‌خواهد قطعه آهنگی را دریابد و یاد بگیرد. او در اینکار هر چه بیشتر شخصیت و صمیمیت نشان دهد کار بهتر درمی‌آید. او خود می‌گوید که استعدادی غیر ارادی برای تغییر عقیده دادن دارد، بطوریکه «هنگامیکه در حضور کسی هستم، واقعاً در حضورش هستم و توجهم تنها به او معطوف می‌شود. از نظر احساسی و تعلقی در حال‌وهوایش فرو می‌روم و اینکار را با ترک واقعی خود انجام می‌دهم.

چنین استعدادی برای «مبتلا شدن» به زندگی روانی شخصی بیگانه، همچنانکه آدمی به سرماخوردگی مبتلا می‌شود، و آنرا از خود دانستن، امکان می‌دهد تا بتواند از حدودی که زندگی برایش تعیین کرده است بگذرد و این مایه نقدش را تشکیل می‌دهد. به نظر ژالو، عمل نقد تنها بیان مشارکت کاملش است با چیزی که مشغولش داشته است. مشارکتی که در عین حال ماجرای شخصی‌اش نیز بشمار می‌آید.

نقد کردن، «ارزش‌یابی» از طریق «نزدیکی»؟ - مفهومی یگانه از موجودات نزد دوبو یافت می‌شود، و این مفهومی است بسیار غنی، زیرا او بیشتر به زندگی درونی و عمیق جانها توجه دارد تا به روانشناسی ظاهر یک شخصیت. او جز درباره کسانی که دوست دارد و کسانی که او را بشوروشوق می‌آورند سخن نمی‌گوید. در نتیجه داوری نمی‌کند، می‌کوشد تا درکشان کند، اما چون این درک نمی‌تواند کامل باشد، دوبو آنرا تقریب Appsoximalion می‌نامد. در این حالت درک اثر پاسخ تدریجی ذهنیت ناقد است، چیزی است که در طول مطالعه به دست

می آید . تجزیه‌وتحلیل های از روی حوصله، مقایسات و کنایات، با فراهم آوردن جزئیات برای هر چه بیشتر نزدیکتر شدن به موضوع و بیان ادراک شهودی کاملاً برگسونی از رمز انسانی از همین جا ناشی می‌شود .

٤ - نقد «ترکیب»

ژیرودو و تیری مولنیه

کوششهای نااستوار دوبو و ژالو سرانجام به نوعی استحاله بیش از حد کامل می‌انجامد : در زمانیکه ناقد ماجرای شخصی‌اش را در تماس با دیگری دنبال می کند ، همچنانکه ژالو نیز تأیید کرد ، بطرز غریبی به ترک خود می‌رسد ، ژیرودو و تیری مولنیه البته در سبک و شیوه‌ای دیگر ، از این محذور بیشتر در امان می‌مانند .

آنان نیز خود را در برابر دیگری قرار می‌دهند ، اما نه پیانیستی که در برابر قطعه‌ای برای اجرا قرار می گیرد . بلکه بیشتر همانند بازیگری در برابر نقشی که باید کار شود .

ژان ژیرودو Jean Giraudoux [1]. ژان ژیرودو در نقد نیز از همان فانتزی‌ای که در رمان‌هایش از آن استفاده کرد ، سود جست. او لافونتن را به صورتی که ممکن بود باشد به ما معرفی می کند و راسین را چنانکه سرنوشت می‌خواست باشد ، بما نشان می‌دهد . زندگینامه و تاریخ برایش بهانه‌هایی هستند در خور دقت که در نظر اول درخشان می آید ولی به طرز غریبی از حقیقت بدور است. نقدش همانند قصه پریان ادبیات فرانسه به نظر می‌رسد که در آن تمامی تصنع همانند واقعیتی محرز نشان داده

---

۱. ژان ژیرودو (۱۹٤٤ - ۱۸۸۲) ادبیات ۱۹٤۱ - پنج وسوسه لافونتن ۱۹۳۸.

شده است، و تمام اتفاقات غریب و تمام ماجراهای خارق عادت کاملاً
طبیعی «انمود شده است و تمام افراد و اشیاء انگار با کمال صدق وصفا
کمر خدمت به برآورده کردن امیال نویسنده بسته‌اند. ولی این ظواهر
نباید ما را فریب دهد. ژیرودو در حقیقت به کمک ادراک شهودی کاملاً
عمیقی قانون درونی نویسندگان را درمی‌یابد و نشان می‌دهد که آثارشان
پاسخ کدام الزامی خصوصی است. او به دلیل تجربه شخصی و تفکر عمیق
در باب مسایل جمال‌شناسی درباره راسین مقالاتی نوشت که از درستی
کامل و ارزشی غریب برخوردار است.

تیری مولنیه L. Maulnier - [1] درطبقه‌بندی کاملاً خلاف معمولی که
تیری مولنیه در باب شاعران فرانسه به عمل آورد و مکان ممتازی که در
این طبقه‌بندی به راسین داد، نقدش نخست جانبدارانه و هیجانی به نظر
می‌رسد. و این بدین علت است که داوری‌هایش بر شیوه‌ای از
جمال‌شناسی قرار دارد که تحت تأثیر ضد رمانتیسم **موراس** Mauras و
نئوکلاسیسم والری است. نقد تیری مولنیه دفاع سرسختانه‌ایست از
کلاسیسم در برابر رمانتیسم، از هنر در برابر شوروشوق بدون کنترل، از
خلوص آریستو کراتیک در برابر ابتذال عمومی.

با این همه درکارش نوعی جزمی گرایی تازه دیده نمی‌شود. هدف
اصلی تیری مولنیه بیشتر درک است تا صدور حکم. او می‌خواهد به
«خود جوهر» هنر راسین برسد و برای اینکار به تفسیر تراژدی‌هایش به
مفهوم تأثری کلمه دست می‌زند. خواننده در برابر کتاب در همان موقعیتی
قرار می‌گیرد که هنرپیشه در برابر نقشی که باید بازی کند. ناقد نوعی

---

۱. Thierry Mauliner. راسین ۱۹۳۶ - مقدمه‌ای بر شعر فرانسه ۱۹۳۹.

کارگردان است که به خواننده نشان می‌دهد که با چه روحیه‌ای باید به مطالعه بپردازد تا به عمق اثر دست یابد. بدینطریق هر کتاب (یا هر نمایشنامه) هنگامیکه نویسنده نقطه پایان را برآن می‌گذارد، چیزی تغییرناپذیر و قطعی نیست. اثر در نقد است که سرانجام به پایان می‌رسد.

طبیعتاً روشی که توسط تیری مولنیه برای تفسیر ارائه شد تنها روش ممکن نیست. اگر چه خود او برآنستکه امکان ندارد روش خوب دیگری وجود داشته باشد. به همان صورت که فدری[1] به سلیقه سارا برنار و فدری به سلیقه ماری بل وجود دارد، راسین ملایم و راسین تندخو نیز وجود دارد، راسین به سلیقه لومتر و راسین به سلیقه مولنیه یا ژیرودو. اما این مسئله اهمیتی ندارد و چنین تفسیرهای ناهمگون بهتر است تا اینکه اصلاً تفسیری نشود و از راسین تصویری به ظاهر بی‌طرفانه و در اصل نادرست ارائه شود. ناقد با آگاهی به وظیفه «ترکیب» Composition است که اگر خود خالق نشود لااقل در خلق مشارکت می‌یابد.

* * *

نقد خالق، بطور خلاصه، و تحت جنبه‌های مختلف خود پاسخی است به تحقیق و تتبع Esudihon، همانطور که امپرسیونیسم پاسخی بود به مکتب تحصلی خشک تین، و همانند آن این شایستگی را داشت البته بطرقی بهتر - که به مسایل اساسی بپردازد. اما این نقد به نحوی منظم داده‌های تاریخی، یافته‌های مربوط به زندگینامه و بطور خلاصه تمام ابزار مثبت اثر را به یکسو می‌نهد. اعتمادش به ادراک شهودی فردی چنانست که آدمی را در درک دیگری به اشتباه می‌اندازد و بودند کسانی که از

۱. فدر phédre. نمایشنامه در پنج پرده به شعر از راسین ملهم از اورپید و سنک Sénèque

این طریق به جای درک دیگری خود را باز یافتند. علیرغم انقلاب سفیدی که توسط نقد خلاق حاصل آمد، عده‌ای لزوم احیای روش‌های تحصلی را حس کردند.

این نقد، از طرف دیگر، کمتر به داوری می‌پردازد، یا لااقل اگر هم حکمی صادر می کند، حکمش پایدار و استوار نیست. (گاه داوری تنها در انتخاب نویسنده‌ای است که درباره‌اش سخن می‌رود.)، و به‌خصوص هیچ حجتی هم ارائه نمی‌شود. نقدی مبتنی بر کشش و جذابیت. اگر می‌خواهد محققانه‌تر یا فیلسوفانه‌تر باشد باید بیش از این در پی یافتن معیارها باشد.

سرانجام نویسندگان همانند دنیاهای کوچک ظاهر می‌شوند، «وجدان‌هایی» محدود بخود، و این نقد نمی کوشد تا روابطشان را با جهانی که در آن قرار دارند بیابد، و این کاری است که بخش پویای نقد امروزی بر آنست تا انجام دهد.



بخش هشتم

تجدید حیات مکتب تحصلی

آیا ابزار علمی ممکن است برای فراهم آوردن نقدی سازنده و خلاق بر روی پایه‌های نه تنها ادارک شهودی، بلکه تحصلی و بیانی Explicahve نیز تا حد امکان سودمند باشد؟ بهر تقدیر دو شرط کوچک باید فراهم آید: نخست آنکه شرایط فنی ایجاد ارتباط و نزدیکی تا حد لازم ایجاد شود، مسئله‌ای که در زمان علم گرایان و اوج قدرت آنان بدان توجهی نمی‌شد، و سپس تفسیر علمی در جریان حرکتی قرار گیرد که بخواهد مفهوم اثر را بیان کند و برای اینکار از وضع افزاری Statut instrumentai خود نیز تجاوز نکند و این چیزی است که به نظر می‌رسد حتی خود بورژه Bourget نیز بدان آگاهی نداشته است.

به نظر می‌رسد تمام کسانی که بعد از شکوفایی روانشناسی تحلیلی و ارائه ارزش اشکال مارکسیستی خواستند به نقدی «مدرن» بر مبنای روانشناسی، جامعه‌شناسی و یا پسیکوسوسیال جدید در جهتی کاملاً «بشردوستانه» دست بزنند این دو شرط را دارا بودند، خواه طرفدار مکتب فروید باشند خواه جز آن. با این همه باید از خود پرسید اگر بدینوسیله کل جزمی گرایی به نفع عینی گرایی واقعی به یکسو نهاده

می‌شود ، داوری، که هدف نمای تمامی نقد است به چه شیوه و چگونه امکان‌پذیر خواهد بود .

۱ - روانکاوی و نقد

هنگامیکه ناقدی به روانشناسی می‌پردازد ، همیشه نقدی روانشناختی را ارائه نمی‌دهد و به همین جهت همه احساسات شخصیت‌ها و زندگینامه نویسنده به صورت تحقیق و غیره از مطالعه مجموعه پیچیده انسان - اثر ، در غنای معجز آسایش بدست نمی‌آید . عملاً این روانکاوی است که با مفاهیم کلیدی خود می‌تواند بخوبی این مجموعه را توجیه کند . در اینجا باید بگوئیم که این روانکاوی از فرویدیسم (قهرمانانه) ناشی می‌شود که اهمیت آن چه در زمینه دریافت یا درک نظری انسان Cemfrèbcnrion thériqne de lhomme و چه در زمینه موفقیت‌های بالینی به اثبات رسیده است. حتی نظریاتی که به ظاهر از روانکاوی بدورند مانند نظریات **رولان بارت** Roland Barthes در **میشله** Michele باز قرابت آشکاری با روانشناسی دارند .

بدین جهت ما بررسی خود را به نتایج آشکار یا پنهان نفوذ روانکاوی در عمل نقد محدود می‌کنیم و اگر در آغاز ناگزیر به یادآوری چند مفهوم تحلیلی اساسی هستیم، از پیش پوزش می‌طلبیم.

مفاهیم تحلیلی les Concefts Analytifues - علیرغم گوناگونی مکاتب، مفاهیم اساسی را که روانکاوان پذیرفته‌اند می‌توان چنین خلاصه

کرد[۱]

- تعیین دقیق (رفتار): اندیشه‌ها، احساسات و اعمال واقعی هر فرد در لحظه‌ای خاص کاملاً به تاریخچه انگیزه‌های شخصی و نحوه بررسی موقعیتی که در آن قرار گرفته است بستگی دارد.

- اهمیت اساسی دوران طفولیت در تاریخچه شکل‌پذیری شخصیت، تحت تأثیر دوگانه تمایلات غریزی و ساخت موقعیت روانی و اجتماعی. غرایز گوناگون شخصیت به سه صورت شکل می‌گیرد: «بن یا نهاد Ca» مجموع غرایز و جوشش‌های pulrions ناهوشیار)، «من» (مجموع اعمال هوشیارانه و درک)، « فرامن Surmoi» (محل عکس‌العمل‌های احساس گناه و بازداری)

- نقش مهم تعارضات درون روانی و بخصوص سرخوردگی‌ها، رفتار آدمی بطور کلی برای این گونه تعارضات به کمک مکانیسم‌هایی چون تغییر محل، رضایت سمبولیک، والاگرایی، عقل‌گرایی و غیره راه‌حل‌هایی می‌آفریند.

- سرانجام، در ضمیر ناهوشیار است که فرد تعارضات سلطه‌گری و خواست‌های خود را می‌یابد، و او تنها به نتایج آنها آگاهی دارد.

از چیزهایی که گفتیم نتیجه می‌گیریم که چون (عمل نوشتن) نوعی رفتار است، خلاقیت ادبی چیزی جز یک حالت خصوصی قابل‌تحلیل، مانند بقیه حالات نیست. هر اثر نتیجه علیتی روانشناختی است و (محتوای ظاهر) و (محتوای پنهان) دارد، درست مانند رؤیا: و آن نشانه فرافکنی

---

۱. برای جزئیات بیشتر ر. ک Iinconscient نوشته J.c. Filloux مجموعه چه می‌دانیم به شماره ۲۸۵ و zessoonalité در همان مجموعه به شماره ۷۵۸.

نفسانیات نویسنده است و اغلب دارای ریشه‌هایی است که نویسنده به هنگام نگارش بدانان آگاهی نداشته است. تحلیل محتوای پنهان هر اثر دقیقاً همان چیزی است که بدان روانکاوی ادبی می گوئیم.

روانکاوی ادبی - باید مواظب بود. خود فروید نیز در اشارات پراکنده‌اش درباره شکسپیر و در مقاله‌اش به نام داستایوفسکی و قاتل پدر و همچنین شاگردش رانک Rank و دکتر لافورگ و ماری بوناپارت، در تحقیقاتی که درباره بودلر و ادگارپو[1] انجام دادند، بیشتر می‌خواهند نشان دهند که چگونه ممکن است از اثری ادبی به عنوان ماده‌ای برای تحقیق اعماق روان نویسنده استفاده کرد و قصدشان دست‌یابی به امکان بهتری برای تحقیق و داوری نبود. هدف آنان تحلیل «روان‌نژندها» ست Névrosés بوسیله ترجمان اثر و نه رسیدن به داوری نقد. هدف آنان روانکاوانه است نه ادبی محض.

برعکس، از آغاز تحقیقات بودوئن Baudouin [2] مسئله روانکاوی ادبی، هوشیارانه‌تر، به کشف عناصر تفسیر و ارزیابی بازه، از طریق روانشناسی بدل می‌شود. روش بودوئن که مورون [3] نیز از آن استفاده کرد بر تحقیق دقیق ماده، اثر و داده‌های زندگینامه استوار است و با تکیه

---

1. Rank, le thèwe de linceste dons la poésie et les contes 1911. Laforgue, lécbec de Baudelaire, 1929. M. Bonaparte, Edgar poe, 1953.
2. Chrles Baudouin, Le aymbole Chez verhaeren 1924; psychanalyse de lart, 1929
Psychanlyse de Victor Hugo 1943.
3. Charles Mauron, introduchon l'la psychonalyse de Mallarmé, 1950

بر این، پیچیدگی‌های اساسی مستتر را بازسازی می‌کند. روشی که گاستون باشلار Gaston Bachelard[1] در تحقیقاتش در باب تخیل درباره عناصر بکار می‌برد، مبتنی است بر بازیابی پیچیدگی‌های گوناگونی که به موضوع ادبی، از طریق آثار تعداد زیادی شاعر و نویسنده، وحدت می‌بخشد. به هر تقدیر اثر است که مورد ارزیابی و تفسیر قرار می‌گیرد و به همین دلیل حتی اگر یکی از جریانات تحلیل ادبی از اثر به انسان راه می‌برد، جریان دیگری همیشه بازگشت لازم به اثر راتدارک می‌بیند. نباید تصور که چنین تحلیلی نقصان‌گر است، بدین معنی که اگر این نقد عناصر اولیه، طفولیت و غرایز جنسی را با شکوفایی دل، هوش و هنر مداومت می‌بخشد، بهیچوجه اعاد ندارد که می‌خواهد دل و هوش و هنر را به حد غرایز و عناصر اولیه برساند، به گفته بودوئن، روانکاو هرگز به پدیده‌ای نمی‌گوید: «تو چیزی نیستی مگر...» مورون بدرستی می‌گوید که اگر ناقد به عنوان روانشناسی که اثری را بررسی می‌کند بر آن باشد که چیزی که در زیر قرار دارد مهمتر است، به عنوان متفننی در هنر، وحدت پرمعنای عناصر آشکار را در ساخت محتوای پوشیده جستجو می‌کند. در مرکز ناخودآگاه فقط باید به دنبال آن چیزی بود که به متون آهنگی انسانی و واقعی می‌دهد.

هنگامیکه بودئن هوگویی را به مان نشان می‌دهد که بین

---

1. Gaston Bachelard, lavtéomon 1938, L'airet lesrongcs 1943
روانشناسی آبش ۱۹۳۸ - آب رؤیاها ۱۹٤۱.
Latessc et lesrcvertes durqos 1948 - Lererrc et les revesies de la volontc1948 - la poétiquc dc léspoce 1975, la poetique de la reveris 1960.

خواست‌های متناقض تهاجم و احساس مجرمیت دست و پا می‌زند یا مورون مالارمه‌ای را به ما معرفی می کند که هرگز خاطره مرگ خواهرش را فراموش نکرده است، هدفشان این نیست که به ما بگویند آنها جز این نیستند، بلکه می‌خواهند بگویند که بودن این مسایل قادر به خلق آثارشان بگونه‌ای که هست نبودند.

در نتیجه به کمک روانکاوی می‌توان عناصر به ظاهر متفرق را جمع آورد. آیا اشعار و آثار تخیلی اغلب ایده شبکه‌های تصاویری را القاء نمی کنند که یکدیگر را جلب می کنند و به شکل ضربه‌هایی که تکرار می‌شوند یکدیگر را به یاد می‌آورند؟ اگر امکان آن باشد که این تصاویر را به نقاطی ثابت و وسوسه‌گر obsédant که دارای حقیقت روانشناسی عمیقی هستند متصل ساخت، این نقاط تصاویری را عرضه می کنند که در نظر اول بی‌معنی جلوه خواهد کرد. شکل تازه در نظر گرفتن روح انسانی و شیوه‌های بیان آن و مفهوم «معنای دوگانه» امکان می‌دهد تا تفسیر ما از متن غنی‌تر گردد: چنین است که خاطره پنهانی خواهری مرده به مالارمه، در حالتی بین واقعیت کنونی و احتیاجات ناآگاه انتخاب تصاویری را القاء می‌کند. برای درک این مسایل البته بهتر آنستکه تمام جزئیات متن مورد بررسی قرار گیرد چون تمام قسمت‌های آن آموزنده است.

معیارهای بررسی مبتنی بر «منشاء درونی»، که در ذات روش قرار می گیرد، از اینجا ناشی می‌شود.

در اصل اثری که ریشه در غنایی درونی و تجربه شده دارد اصیل‌تر است و خواننده با چنین اثری است که رابطه برقرار می کند. آثاری که

بیشتر با اسرار ما و آرزوهای نهان ما مربوط باشد بهتر با ما سخن می گوید ، و این رابطه ایجاد نمی گردد مگر آنکه در اثر عناصر باشد که صمیمانه و به درستی تجربه شده باشد .

نقد اصالت از نظر باشلار - باشلار در کتابهایی که به تصاویری (تخیلی) که ما از عناصر اولیه مانند آب و خاک و آتش و هوا می‌سازیم اختصاص داد. به خوبی نشان داد که تحلیل همه جانبه، همانند خطی هادی است و می‌تواند در داوری اثر داشته باشد .

در حقیقت روح ما ، در برابر ماده، عطشی واقعی برای تصاویر دارد . روح ما بنابر تمایلات عمیق، از رؤیا لذتی وافر می‌برد ، از تصاویری که به صخره همانند آب ارزش می‌هند و شعله را همچون خمیری که شکل می‌دهند می‌سازد . پیچیدگی‌های وابسته به این تصاویر وحدتی به (مراکز رویای) خودجوش می‌بخشد: از این رو باشلار در تحلیل (لذت بریدگی)، (بیل‌زدن، هرس کردن درخت) می‌نویسد چقدر «زندگی ما از این تجربیات عجیب سرشار است، تجربیاتی که درباره آنها سکوت می‌کنیم، و آنها در ناخودآگاه ما به رویاهایی بی‌پایان بدل می‌شوند ...)

پس برای اینکه تصاویر و تشبیهات شاعران یا افسانه‌سرایان خواننده را «بگیرد» باید در واقعیت خواب‌گونه realité onirique عمیقی ریشه داشته باشد . غاری که وصف می‌شود ، برای اینکه با ما ایجاد رابطه کند ، باید در ما لذتهای عمیقی را که به رؤیای غار بستگی دارد به وجود آورد . به همین دلیل باشلار معتقد است که نقد ادبی باید تجدید حایت یابد ، یعنی نقدی روانشناختی که حالت پویای تخیل را زنده سازد بوجود آید تا (قدرت‌های کارساز شعر) در آثار ادبی اندازه‌گیری شود ، نقش چنین

نقدی از اینقرار است:

- افشای تحمیل‌ها، تصنع‌ها، عقلانی کردن‌های نابجا و عدم صمیمیت نسبت به برقراری سیستم‌های تخیلی.

- تشخیص (تصاویر خوب) که به واقعیتی تخیلی مربوط می‌شود.

- کمک به خواننده برای درک واقعی تصاویر ادبی با دادن «تفسیری تجربه شده» کاملاً متفاوت با تفسیر عقلانی معلم فن معانی و بیان. اگر درست‌تر بگوئیم، باشلار روش دوگانه تفسیر، یعنی تفسیر ایدئولوژیکی و تفسیر رؤیایی را توصیه می‌کند. بدین طریق «گر کسی ممارست کند تا رؤیاگونه شخصیت‌های ویژه خواب لابیرنتی را بشناسد، بزودی صاحب نمونه‌ای برای تفسیر ادبی خواهد شد و با آن آثار کاملا متفاوتی را ارزیابی خواهد کرد.»

در این شرایط ناقد باید قادر باشد توسط نوعی درک، که نویسنده اصیل از خواننده‌اش انتظار دارد، (از نقطه‌نظر ناخودآگاه داوری کند.» در این حالت او حتی می‌تواند به نویسنده (درست رؤیا دیدن) را بیاموزد، تا خواننده به (لذات ادبی) بزرگی دست یابد.

بارت و موضوع‌ها - گرچه منظور رولان بارت[1] در کتاب میشله، نه داوری است و نه کوششی برای نقدی واقعی، و فقط نوعی «پیش - نقد» است، به هر حال تمامیش به (نشان دادن فردی در تمامیتش) و (باز یافتن نظام یک وجود) کاملاً تحلیلی است، و بخصوص کوشش دریافتن «موضوعات تکرار شونده، شبکه سازمان یافته وسوسه» در میشله، کاملاً باشلار را به یاد می‌آورد. از این گذشته مگر نمی‌خواهد به ما بیاموزد که

---

۱. Roland Barthes میشله ۱۹۵٤. درباره راسین ۱۹٦۳.

«چگونه باید میشله را خواند،»»، نه فقط با چشمان بلکه همچنین با «خاطره»»، با یادآوری روش‌های میشله «در برابر برخی از کیفیت‌های ماده»»؟

با اینهمه او بجای پرداختی به تظاهرات ناآگاه، چنانکه مثلاً مورون می‌کرد، و دسترسی به وحدت فرد توسط موضوعات، به دلیل ماندن در سطح تصاویر آگاه، از تحلیل روانی و از باشلار دور می‌شود، در حالیکه باشلار از طریق تصاویر است که وحدت موضوعات را به دست می‌آورد. بهرحال ما تصویری را که از میشله به ما ارائه شده است، باارزش می‌یابیم.

تحقیقات موضوعی دیگر Thématique - باز درتحقیق «موضوعات Thèmes» است که ژ. ب. وبر Weber در (تکوین اثر شاعرانه)[1] ادعا می‌کند که مفتاح روانکاوی شاعران را یافته است.

او می‌نویسد: «موضوع ما از موضوع Thème، حادثه یا موقعیتی است در کودکی، که امکان دارد - معمولاً بطور ناآگاه - در اثر یا مجموعه‌ای از آثار هنری، چه به صورت سمبولیک و چه آشکارا «خود را نشان دهد.»» بدینطریق «تمامی آثار وینی[2] بر نظمی موضوعی استوار است»» در اطراف این تصویر - سمبل است که تمامی اثر نظم می‌یابد و پیوند انسان با اثر مشخص می‌شود. او که اعتقاد دارد تمامی فعالیت‌های انسانی، بطورکلی، جنبه‌ای موضوعی Thématique دارد، می‌خواهد نقدی

---

۱. چاپ گالیمار ۱۹٦۰ - همچنین ر. ک. زمینه‌های موضوعی. گالیمار ۱۹٦۳ این (نقد جدید) بشدت توسط R. Picard در (نقد جدید یا دروغ جدید) که در مجموعه bbertès توسط Pauvert چاپ شد مورد حمله قرار گرفت. پاسخ و بر تحت عنوان (Néo - Critique et Paléocritiqué) در همان مجموعه توسط همان ناشر. پاسخ رولان بارت (نقد و حقیقت) انتشارات Seuil.

۲. Alfred de Vigny (۱۷۹۷ - ۱۸٦۳) شاعر و نویسنده فرانسوی.

را که بر این پایه استوار است به جانب نوعی زیباشناسی، یعنی متافیزیک رهنمون شود.

۳- نقد و مارکسیسم

تفسیر اثر ادبی از طریق روانشناسی فردی، حتی اگر جدی هم باشد، بهرحال در برگیرنده همه جنبه‌ها نیست. روان مشروط به اجتماع است و روانکاوی نمی‌تواند از طریق تأثیر خانواده بر شخصیت و بازتاب رابطه بین خالق و خواننده تأثیرات اجتماع را بیان کند. نزد گروهی از روانشناسان (منجمله یونگ) به نوعی «ناآگاهی جمعی» و «عقده‌های جمعی» اشاره شده است که می‌تواند منشاء خلاقیت‌های ادبی بخصوصی باشد. اما روانشناسی اجتماعی روانکاوی، محدود و قراردادی است. تنها یک جامعه‌شناسی ویژه می‌تواند به نحوی سودمند به کمک مفاهیم شایسته، اثر را به شرایط محیطش پیوند دهد. مسئله بازگشت به آرمان‌گرایی تین، برنیتر و هنکن و بورژه در اینجا مطرح نیست، زیرا آنان درک روشنی از طبیعت «جامعه» ندارند، زیرا آن را به «حالت روحی جمعی» تعبیر می‌کنند، یعنی به عناصر روانشناسی، و سپس نوعی رابطه بسیار ساده - بشکل مکانیکی - بین هنر و محیط قایل می‌شوند و همین باعث می‌شود تا اغلب نتوانند نقش فردیت خالق و آزادی نویسنده را به درستی درک کنند.

در اصل، این مفاهیم مارکسیستی است که بر کوششهای واقعی نقد جامعه‌شناسی تسلط دارد و چنانکه خواهیم دید بر گرایش‌های کنونی نقد فلسفی نیز تأثیر نهاده است. چون این مفاهیم اغلب به درستی درک نشده

است، بهتر دانستیم تا نخست به معرفی آنها بپردازیم.

مفهوم مارکسیستی «ایدئولوژی» - چند نکته مهم تحلیل مارکسیستی.

- زندگی اجتماعی دارای زیربنایی است که از «تولید زندگی مادی» تشکیل می‌شود. تولید زندگی مادی، مرحله‌ای از رابطه انسان را با طبیعت بیان و تفسیر می‌کند و ساخت‌های اساسی جامعه را موجب می‌شود که تحولات قدرت‌های تولیدی و تحولات روابط اجتماعی و اقتصادی را به دنبال دارد.

- «مبارزه طبقاتی» روابط اقتصادی - اجتماعی را بطور اساسی (ولی نه به نحو انحصاری) مشخص می‌سازد و قوه محرکه تاریخ همین مبارزه است که نتیجه آن در تحلیل نهایی بدست آوردن ابزار تولید است. هیچ رصدخانه ثابتی برای مشخص ساختن این ساخت در حال حرکت دیالکتیکی دائم، در لحظه‌ای معین وجود ندارد. و این بدین مفهوم است که جامعه‌ای معین همیشه خود شرایط اجتماعی - اقتصادی ظهور طبقه‌ای جدید را تولید می‌کند. (بورژوازی از فئودالیته ناشی می‌شود و بورژوازی طبقه کارگر را تولید می‌کند) و طبقه بوجود آمده در زمانی معین به طبقه مسلط تبدیل می‌شود.

- ساخت‌های سیاسی - مذهبی و فرهنگی بر این ساخت‌های اساسی تسلط دارند. آنها توسط طبقات، در جریان مبارزات و بخصوص توسط طبقه‌ای که وسایل تولید را در اختیار دارد، ساخته می‌شوند.

پدیده‌های «ایدئولوژیکی» یعنی مجموعه ایده‌های مربوط به مسایل، سیاسی، اخلاقی، زیباشناسی و غیره حائز اهمیت است، زیرا به طبقه‌ای که آنها را تولید کرده است نظم و همبستگی می‌بخشد و می‌تواند در طبقه

مخالف یا حاشیه‌نشین از طریق فرایند «از خود بیگانگی» نفوذ کند. نوعی استقلال نسبی در روبنا Superstructure به نسبت زیربنا infrastructure وجود دارد.

اساس نقد مارکسیستی - پایه‌های نقد مارکسیستی را می‌توان چنین برشمرد[1]:

اثر ادبی به روبنای ایدئولوژیکی تعلق دارد و در نتیجه باید روابط دیالکتیکی‌اش با روبنا مورد مطالعه قرار گیرد. همانند تحلیل ذهنی که به شخصیت بدیع و خالق متفکر بیش از اندازه بها می‌دهد، تحلیل اجتماعی بر مبنای محیط اجتماعی که از لحاظ نظری غیرمتمایز است صائب نیست: باید انسان و اثر را در محیطی که توسط مبارزه طبقاتی متمایز یا مشخص شده است قرار داد. اثر ادبی به عنوان ایدئولوژی، بیان نوعی بینش جهان است، بیان نقطه‌نظرهایی در باب مجموعه واقعیاتی که فردی نباشد، بلکه اجتماعی باشد. ایدئولوژی سیستمی از اندیشه است که در شرایطی به گروهی از انسان‌ها و به طبقه‌ای خاص تسلط می‌یابد: نویسنده این بینش

---

۱. درباره پرنسیب‌ها رجوع شود به
Matérialisme dialectique et histoire dela lithérature, tn Rev, de meta. et de worale ۱۹۵۰ نوشته گلدمن
و ésrai de Critque marxiste ۱۹۵۱ نوشته Cornu و بخصوص نوشته مارکس و انگلس که در مجموعه‌ای بنام Sur la litherature et surlèrt در ۱۹۴۵ بچاپ رسید. از اساتید فرانسوی رجوع شود به نوشته - Jean Freville بنام زر و کتاب هانری لوفر بنام دیدرو، و ژرژساند نوشته ژ. لارناک و Chronique du belcanto اثر آراگون و همچنین مقالاتی که در مجله Pensee بچاپ رسید و همچنین مقالات Les lettres fruncaises La movelle Critique از خارجیان، غیر از تحقیقات لنین درباره تولستوی و مقالات مشهور ژدانوف درباره ادبیات، فلسفه و موسیقی ۱۹۴۸ - ۱۹۳۴، رجوع شود به نوشته cauldwell بنام - illusion and reality: Astudy of the sources of poetry و کتاب لوکاچ به نام تاریخ ادبیات آلمان.

را حس می کند ، درباره‌اش می‌اندیشد ، و آنرا بیان می‌دارد . هر دوره‌ای «موضوعات کلی» خود را دارد که به ساخت جامعه مربوط می‌شود ، مانند موضوعات مخالف با واقعیت و یا کناره گیری که خاص طبقات در حال انحطاط است، یا موضوعات توجیه زمان حال که مخصوص طبقات مسلط است، و یا موضوعات تجدید حیات و امید که شکوفایی طبقات درحال رشد را بیان می کند .

در این شرایط شناخت زند گی نویسنده به تنهایی نمی‌تواند ما را کاملاً آگاه سازد . برای مشخص ساختن موقعیت اثر در بافت جامعه، باید محتوای آنرا تفسیر کرد . محیطی اجتماعی که اثری در آن نضج می گیرد و یا طبقه‌ای را که آن اثر بیان می کند ، لزوما همان‌هایی نیستند که نویسنده یا بخش مهمی از زند گی خود را در میان آنها گذرانده است. حتی ممکن است عقاید فلسفی، سیاسی و تمایلات آگاه نویسنده، با نحوه احساس و جهانی که خلق می کند متفاوت باشد . مثلاً بالزاک که طرفدار نظام موجود و ارتجاعی بود ، علیرغم علاقه آشکاری که به اشرافیت داشت. آنرا آماج طنز و هجو خود ساخت و بدینطریق پیش‌داوری‌هایش را تعالی بخشید . این نشان می‌دهد که رابطه‌ای مکانیکی بین بینش بیان شده و محیط اجتماعی وجود ندارد . نویسنده گاه طبقه حاکم را بیان می کند (دیدرو) و گاه طبقه حاکم در حال اضمحلال را (پروست)، اما بهرحال با طبقه حاکم کمتر احساس همبستگی می کند ، بخصوص هنگامی که این طبقه نقشی جز حفظ ساخت‌های کهنه و بی‌اعتبار نداشته باشد (نیچه، مالرو)، گاه نیز دیده می‌شود که نویسنده‌ای که به طبقه تحت فشار تعلق دارد جهان‌بینی متعلق به طبقه حاکم را بیان کند ، یا نویسنده‌ای در آثار

مختلف نظریاتی متناقض عرضه کند (در مورد گوته این مسئله نشان داده شد.)

شکل یا فرم اثر نیز به شرایط تاریخی قابل تشخیص بستگی دارد و از محتوا قابل جداکردن نیست: شکلی مستقل وجود ندارد و هر نوع اثر قوانین خاص خود را می آفریند.

اصالت: داوری نقد و پراکسیس[1] - ما معیار اصالت را نزد مارکسیست‌ها نیز باز می‌یابیم، اما معیار اصالت نزد مارکسیست‌ها حالت روانشناختی ندارد. اثر اصالت دارد که جنبه‌هایی از مرحله‌ای تاریخی، یا مرحله‌ای تاریخی را که خود همزمان آنست، کلاً بیان کند. اثری ارزنده و مهم است که ریشه در وجدان دوره‌ای داشته باشد و آن را به کمک شخصیت‌هایی منسجم و غنی تصویر کند. اما با همه اینها، خالق اثر، خود دارای نبوغ مخصوصی نیست؟ مارکسیسم در اینجا به تناقض کشیده می‌شود و معتقد است که اثر هر چه مهمتر باشد بیشتر زندگی می کند و بهتر خود را درک می کند و مستقیماً توسط اندیشه طبقات اجتماعی گوناگون تفسیر می‌شود، اما از طرف دیگر اثر هر چه مهمتر باشد، شخصی‌تر نیز هست.

در اصل برای اندیشیدن درباره یک جهان‌بینی و درک آن، و بهتر همسان شدن با زندگی و قوای اصلی وجدان اجتماعی. بخصوص در جنبه‌های فعال و خلاق آن، باید دارای شخصیتی باارزش بود و فردیتی

---

۱. Praxis عمل است و متضاد Theoria

در زبان مارکسیسم Praxis به مجموعه عملیاتی اطلاق می‌شود که می‌خواهد سازمانی اجتماعی را دگرگون سازد.

[فرهنگ زبان فلسفی]

قوی و غنی داشت - نویسندگانی که دارای نبوغ بیشتری هستند آیا اغلب همان کسانی نیستند که برای اول جهان در حال گذر را ترسیم می کنند؟ گذر بین دو دوره؟، و بخصوص ارزش‌های تازه در حال زاده شدن را منعکس می‌سازند؟ و یا ارزش‌های انسانی و واقعی گذشته را از دیدگاه قدرت‌های تازه‌ای که آینده را می‌سازند بیان می‌دارند؟

گلدمن[1] می‌نویسد: «نبوغ همیشه پیشتاز و ترقی‌خواه است.»

با اینهمه بهم پیوستن داوری نقد و اصالت به تنهایی کافی نیست. اینکار فراموش کردن پراکیس است که رابطه اصلی و عصب روش مارکسیستی است بین اندیشه و عمل. کورنو Cornu می‌نویسد:

«موضوعی که نقد مارکسیستی - که اساساً رو بسوی عمل دارد - بر آن تأکید می‌کند اینست که تنها ارزشیابی محتوای اثر بوسیله رجوع دادن دائم به روابط طبقاتی که آنرا مشخص می‌سازد، کافی نیست، بلکه، و بخصوص، نقد مارکسیستی باید در آماده ساختن آثار تازه‌ای که رو بسوی آینده مشارکت کند». لنین نوشته بود که هنر ابزاری است در خدمت انقلاب. بنابر این آیا مأموریت ادبیات، قوی ساختن اخلاق و وحدت سیاسی مردم نخواهد بود؟ ولی نباید تا بدین حد سختگیر بود. زیرا اگر کمال بوسیله جهان‌بینی نویسنده تعیین شود، تمام نیت مفهومی intention conceptuelle تعلیم یا تبلیغ نفی می‌گردد، نیتی که شخصیت زنده و واقعی موجودات و اشیاء را از بین می‌برد: نویسنده طبقه کارگر بودن یعنی آنکه نویسنده آثارش را با چشمان کارگر بنگرد، نه آنکه حقانیت تز کمونیست را ثابت کند. از دیگر سوی، تنها

---

۱. Lucien Goldmann - فیلسوف و ناقد و اندیشمند مارکسیست فرانسوی. (تولد بخارست ۱۹۱۳ - وفات پاریس ۱۹۷۰). نویسنده (جامعه‌شناسی ادبیات) و (خدای پنهان) که تحقیقاتی است در مورد بینش تراژیک در اندیشه پاسکال و نمایش‌های راسین. م.

نویسندگان طبقه کارگر نیستند که مورد علاقه مارکسیست‌ها هستند. بورژوا بودن دیدرو بهیچوجه باعث نشد که کسی در ستایشش تردید کند. **لوفور** Lefebrre[1] می‌نویسد: نقد مارکسیستی با آنکه سختگیر، عینی و ذیحق است، می‌تواند با مردان بزرگ نیز همدلی کند.»

۳- روانکاوی و مارکسیسم

مقصود ما پرداختن به این مسئله نیست که آیا تفسیر مارکسیستی و تفسیر مبتنی بر روانکاوی با یکدیگر آشتی‌پذیرند یا خیر. ما فقط می‌گوئیم که به عقیدهٔ ما تنها این دو مکتب هستند که بی‌آنکه به تحقیق و تتبع érudihon محض بپردازند، دو برداشت علمی ارزشمند را ارائه می‌دهند.

در باره آنها باید بگوئیم:

۱- که نقش آنها جز سببی instrumental نمی‌تواند باشد. آنها بی‌آنکه قدرت جایگزینی داشته باشند، باید ادراکی شهودی را برانگیزند که بدون آن مسایل درونی قابل دریافت نخواهد بود.

۲- که خطرشان ارائه «دکترین» است. دکترین‌هایی که قادرند تا راه را بر جزمی‌گرایی تازه‌ای - نسبی و نه مطلق - بگشایند. نباید فراموش کنیم که موضوعات روانکاوی همیشه حالت فرضی بودنش را حفظ می‌کند و مارکسیسم فلسفه بسته‌ای نیست، بلکه روشی باز بشمار می‌رود.

۳- که این دو روش تفسیر، به اشکال مسئله جمال‌شناسی را در

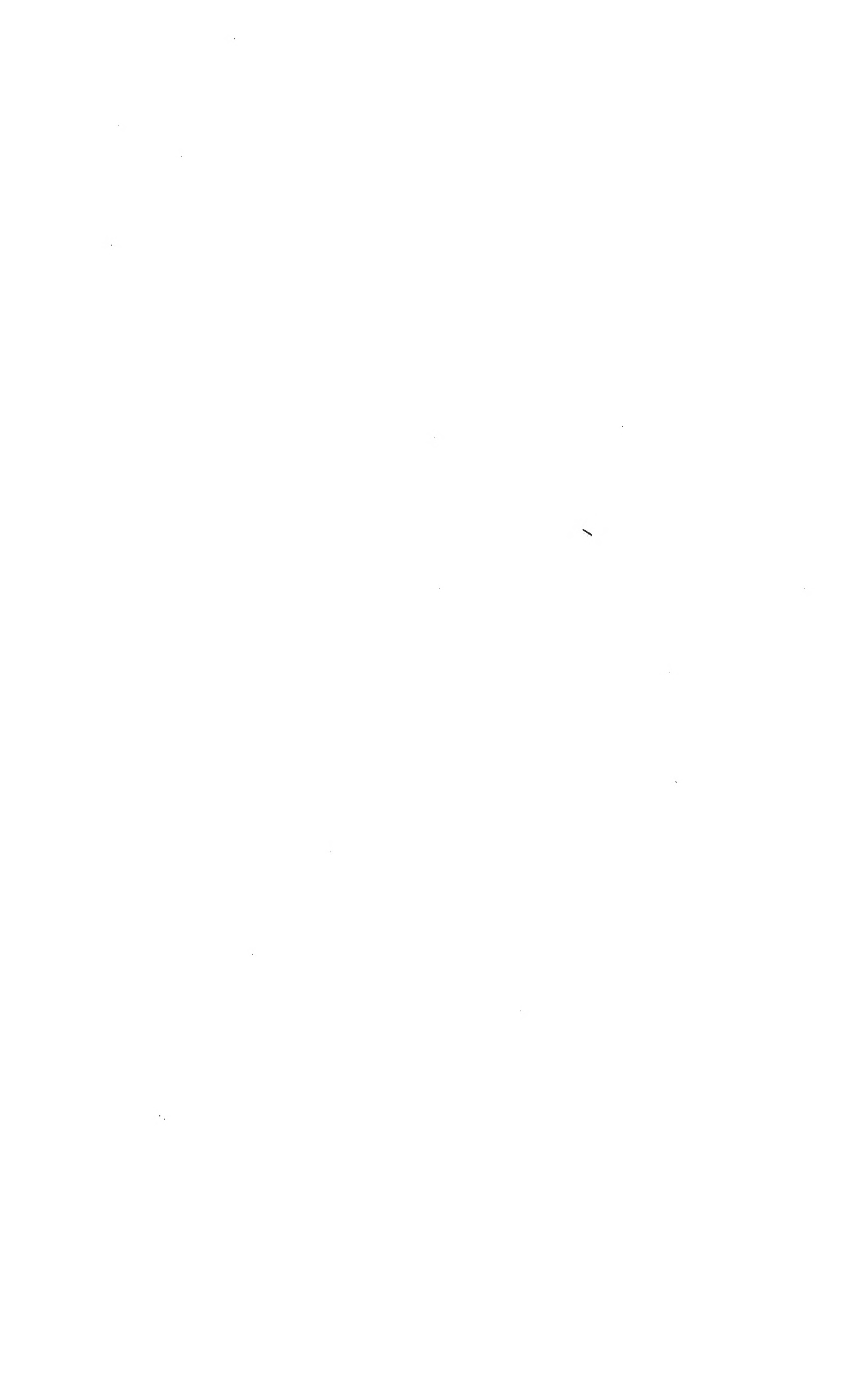
---

۱. هانری لوفور، فیلسوف و جامعه‌شناس مارکسیست معاصر فرانسه.

سطح «ادبیات» محض روشن می کنند.

۴- که اگر از نظرگاهی دیگر، مثلاً از نظر روانشناسی فروید یا باشلار یا حتی با درک مارکسیستی، به داوری‌های اصالت نگریسته شود، گفته می‌شود که آنان بهر حال جزیی portiel هستند، بدین مفهوم که جا برای داوری‌های دیگر از قبیل ادراک شهودی و یا بطور کلی فلسفی باقی خواهد ماند.

۵- که سرانجام روانکاوی و مارکسیسم به اندازه لازم در باره عمل نوشتن، به مفهوم عام آن نپرداختند و آنرا چنانکه باید تحلیل همه‌جانبه نکردند. تحلیلی که باید همراه کوشش‌های نقدی باشد که می‌خواهد خود را از قید اعتبار امپرسیونیسم یا استحاله برهاند.



بخش نهم

نقد و فلسفه



به نظر می‌رسد که یکی از مکاتب در حال رشد نقد، جستجوی درک هرچه ناقدتر آثار و نویسندگان به عنوان کلی غیرقابل تجزیه باشد. این جنبه نقد که با سنت‌بو آغاز شد، و بعد از تیبوده انسجام یافت، در زمان حاضر نزد تمام کسانی که - تعدادشان هم کم نیست - از بسیاری از روش‌های نقد که تاکنون برشمردیم فراتر می‌روند، در حال شکوفایی است، فراتر رفتن از نقد تفسیر علمی، نقد تین، یا نقد مبتنی بر روانکاوی و یا نقد مارکسیستی، البته اگر کسی نخواهد موضوع را تغییر دهد، بلکه خود را با ماهیت اثر در مقصود و نیتش همراه سازد، (و این تعریف دقیق عمل «فهمیدن» است). فراتر رفتن، بدین مفهوم که بی‌آنکه بخواهد دستاوردهای تتبع را خوار بشمارد، از آنان به عنوان وسیله‌ای برای توضیح متن استفاده کند. فراتر رفتن ولی در عین حال از ادامه دادن غافل نشدن، بدینصورت که اگر نقد خالق و بازسازنده بتواند در موقعیتی به فلسفه واقعی عمل ادبی تبدیل شود و جنبهٔ بیش از حد فردگرا و استحاله را تعالی بخشد و بهرحال نپذیرد تنها منعکس‌کننده وجدانی باشد، باید همیشه بگوش باشد، و اول به شیوه‌ای برای استفسار بدل گردد. چنین است که نقد، همچون نیت فلسفی به کوششی دست خواهد زد که انسان را در تمامیتش دریابد و او را در موقعیت انسانی‌اش قرار دهد.

این نقد که با اثر همدلی می‌کند تا از نظر فنومنولوژیکی مفهوم

ذاتی آنرا دریابد ، با دیدگاه والری و دوبو بی‌ارتباط نیست، اما هدف دقیق‌تری دارد . این نقد از اندیشیدن در باره اندیشه‌ای ارضاء نمی‌شود ، نویسنده را بعنوان «روح» یا «انسانی درونی» که بخود محصور باشد و سرنوشت فردیش ارزش خود را داشته باشد نمی‌انگارد ، بلکه او را وجهی از تمامیت حل‌نشدنی انسان - جهان می‌داند . در نتیجه قرار گرفتن در مرکز اثری، قبل از هر چیز، بازیافتن (همچنانکه مارکسیست‌ها می‌خواهند) هدفی است در باره جهان، کانون دیدگاهی است در باره عصری و بطور خلاصه راه تجربه شده وجدان است بسوی چیزی که خود آن نیز دقیقاً وجدان است. از آن گذشته، این نقد که کاملاً و آگاهانه به دوره‌ای که تمدن دچار بحران شده است و به دایمی بودن خود اطمینانی ندارد و در باره ارزش‌های خود دچار تردید شده است وابستگی دارد ، نویسنده را بصورت کسی که در مبارزه‌ای درگیر است و به پرسشهای مضطربانه انسان‌ها پاسخ می‌دهد و اضطرابات و امیدهایشان را بیان می‌دارد توصیف می کند . نویسنده وظیفه‌ای بر عهده دارد که باید به انجام برساند ، آن وظیفه کدامست؟

بطوراجمال، درک، این یگانه‌منبع‌ارزشیابی، درک‌وجدانی‌است که جهانی‌عینی و از نظرتاریخی مشخصی‌را ، بطریقی‌ارزنده باخبریامنعکس می سازد . وجدانی که دراثری که‌خلق‌می کندودرروابطی که‌بااین جهان دارد زندگی می کند ، و سرانجام در بازسازی این جهان نیز مشارکت دارد .

بسیار جاه‌طلبانه خواهد بود اگر کسی ادعا کند که می‌خواهد در صفحه‌ای چند ، جنبه‌های مختلف این نوع نقد فلسفی را که تولدش بر بعد از جنگ اثر نهاد بیان دارد . فلاسفه‌ای چون سارتر ، **بگن** Béguin **موریس**

بلانشو Maurice Blanchot، ژرژ پوله George poulet و ژان پیر ریشار Jean pierre Richard به این گونه نقد دست یازیدند. مخرج مشترک همه این فلاسفه آن بود که اساس کار خود را بر فلسفه‌ای آگاه از ادبیات بنا نهادند که کارش نمودن و بازسازی جهان است، و دریافت آثار به عنوان «اعمالی» که جهان را مورد سئوال قرار می‌دهد و تجربه‌ای متافیزیکی یا گزینشی وجودی exintentiel را شامل می‌شود. این نقدی تازه است که اگر چه تمامی نقد امروز را در بر نمی‌گیرد، اما به نقد بعدی بخشیده است که از این پس می‌تواند در مرزهای فلسفه قرار بگیرد.

ادبیات همچون شهادت و همچون تعهد - تحت تأثیر افکار تازه منبعث از فنومنولوژی و مارکسیسم، دیگر کسی این اصل قدیمی را نمی‌پذیرد که نقش و عمل ادبیات خلق زیبایی و ایجاد هیجانی خاص در ماست. در حقیقت باید در باره نقش ادبیات به تفکر پرداخت و از طریق تحلیلی ما تأخر دلیل وجودی اثر ادبی را روشن ساخت، و اینکار سرآغاز هر نقدی است که می‌خواهد جدی باشد. پاسخ اینست که ادبیات حجمی است خاص از وجدان آدمی، در عین حال فردی و جمعی، در رابطه با مفهوم دوجانبه‌ای که با جهان دارد: نویسنده کسی است که به دیگران در باره روابطی که بین خود و با اشیاء دارند [هشیار] می‌دهد.

دراین‌باره یکی‌ازنوشته‌های سارتربه‌نام (ادبیات‌چیست) مشهوراست[1]. سارتر در این کتاب سه سؤال را مطرح می‌سازد: نوشتن چیست؟ چرا باید نوشت؟ برای چه کسی می‌نویسند؟ سارتر که بیشتر نثر را در نظر داشت،

---

۱. آثار نقد سارتر در جلدهای اول و دوم و سوم Situalions (۱۹٤۹ - ۱۹٤۷) جمع آوری شده است. همچنین ر. ک. ادبیات چیست، ۱۹٤۷ و بودلر ۱۹٤۷

پاسخ می‌دهد نوشتن بگونه‌ای عمل کردن است، با مشخص کردن و نشان دادن. نویسنده نوعی عمل جانبی را انتخاب کرده است، «عملی بوسیله آشکار کردن»، او (جهان و بویژه انسان را به انسان‌های دیگر) آشکار می کند. «برای اینکه اینان در برابر موضوعی که چنین آشکار شده است مسؤلیت کامل خود را بپذیرند.» در نتیجه هر اثر ادبی نوعی هشدار است، زیرا که «جهان را بمثابه وظیفه‌ای عرضه می‌کند که خواننده باید با آزادی و ایثار خود با آن روبرو شود.» همچنین اثری که زاده روح است، همیشه مردمی خاص را در نظر می گیرد و آنان را به نحوی بیان می کند و تصاویرشان را در خود حفظ میکند. از اینجا می‌توان گفت که این خوانندگان هستند که نویسنده را مورد خطاب قرار می‌دهند و آزادیش را مورد سئوال قرار می‌دهند. هر اثری «کنایه‌ای» است و اغلب از بعضی از شرایط تاریخی به دور نیست.

مفاهیمی که در مقدمه‌های[۱] آندره مالرو نیز دیده می‌شد، زیرا مالرو همیشه جانب آثاری را می گیرد که مفهومی دارند و دلالت بر چیزی می کنند و در آنان، نویسندگان از خوانندگان خواستار آنند تا تعهدی را بپذیرند. و این مسئله‌ای است که به وضوح نزد پیردو بوآدفر[۲]، موریس نادو[۳]، کلود روآ[۴] و گروهی دیگر نیز یافت می‌شود.

---

۱. André Malraux، مقدمه بر معشوق خانم چاتری نوشته د، اچ، لارنس، مقدمه بر Sanctuaire نوشته ویلیام فالکنر و بخصوص مقدمه بر la baie perdue نوشته مانس اشپربر.

۲. Pierre de Boisdeffre دگرگونی ادبیات ۱۹۵۳ - ۱۹۲۵ - آندره مالرو ۱۹۵۴. تاریخ زنده ادبیات امروز ۱۹۵۸.

۳. Maurice Nadeau. ادبیات حاضر ۱۹۵۲ و همچنین تاریخ سوررئالیسم ۱۹۴۵

۴. Claude roy. استاندال ۱۹۵۱ و ۱۹۵۳ le Commerce des Classiques

نادو - «مفهومی از ادبیات» هدایتش کرد. «هنرمند کامل کسی است که می‌تواند جهان و خود را در اثری، که متعلق به زمانی خاص و با این همه جاودانی باشد، بیان کند، اثری که بنوبه خود طنین‌هایی را برانگیخته سازد و بخصوص هیجانات عقاید و رفتارهای تازه‌ای را موجب شود.»

پی‌یردو بوآدفر - ادبیات «میانجی» است، نخست به دلیل «انسانی ساختن جهان»: در مرکز تمام خلاقیت‌های ادبی «راز وجود بشر و ادخالش در محیط اطراف» دیده می‌شود، سپس به دلیل «در مظان اتهام بودن انسان»، نویسنده «لزوماً خواننده را داخل ماجرا می‌سازد».

کلود روآ - «ادبیات اخلاق است در حال عمل». «نوشتن یک رمان یک قطعه شعر، یک رساله، استفسار است، استفسار از خود و از دیگران.» در این شرایط، وظیفه ناقد، قبل از هر چیز، روشن ساختن روشی است که طبق آن اثری خاص، ساخت دائمی یا لحظه‌ای جهان انسانی را برای خوانندگان‌اش بیان می‌کند. ناقد باید نشان دهد که چگونه فلان نویسنده، در فلان زمان، بویژه در زمان ما، وظیفه شهادت دادن «در موقعیتی» را به انجام رسانیده است. مفهوم اثر در آن هنگام به خوبی روشن می‌شود، و اثر می‌تواند کم و بیش بر بخشی از موقعیت و یا تمامی آن دلالت کند، خواه آزادی، خواه فشار... چنین توضیحی که گسترده‌تر از «به جای خود نهادن» تفسیر مبتنی بر جامعه‌شناسی مارکسیستی است، همیشه آسان نیست. نویسنده فقط گروهی واقعی را که اکنون مورد خطاب قرار گرفتند، بیان نمی‌کند. وجود «موضوعات مشترک» بین نویسنده و خواننده معیاری کافی برای وجود نمودی از جهان نیست، سارتر در (ادبیات چیست؟) تقاضا می‌کند تا بین خوانندگان واقعی و خوانندگان

ممکن و بالقوه اثر تفاوت گذاشته شود. نویسنده قرن هیجدهم برای خوانندگان بورژوایی می‌نویسد که هنوز صاحب ایدئولوژی نیستند و نویسنده امیدهایشان را بیان می کند، اما آثارش توسط طبقه اشراف مطالعه می‌شود. از طرف دیگر گائتان پیکون[1] می‌نویسد:

اگردرست باشد که هنرمندی که موردبی‌مهری معاصران است چشم به آینده دارد، و آگاهانه یا خیر، در رؤیای پابرجای انسان‌های ناشناسی است که روزی اثرش را کشف خواهند کرد، چنین اثری، آنچنان که نقد علمی مایل است وانمود کند، «چیز» نیست بلکه، «وجدان» ست و اغلب «گروهی آرمانی و غیرواقعی» را مورد خطاب قرار می‌دهد.

اما اگر بخواهیم ادبیات را تنها به عنوان ارائه‌کننده در نظر بگیریم و غلظتی از هستی و جای پایی از تجربه روحی را که اصولاً در نوع خود یگانه است در آن نبینیم، آن را بسیار محدود کرده‌ایم. باید جهانی را که ادبیات بیان می کند دریابیم، و در ضمن باید ذهنیتی که جهان را تجربه می کند نیز درک کنیم، ذهنیتی که جهانش را انتخاب می کند و آنرا از نو می‌آفریند. به همین دلیل است که نقد جدید، خود را به بیان جهان‌بینی ساده و خالص محدود نمی‌سازد. این نقد بیشتر به جنبه‌ای در اثر توجه دارد که از طریق شهادت دادن به مسئولیت مربوط می‌شود، انتخاب بینشی از ورای چیزی که عرضه می گردد. اما گروهی، بیشتر به جنبه روشنفکرانه تجربه درونی نویسنده توجه دارند، یعنی به نظام اندیشه پنهان. گروهی دیگر بیشتر به ماجراهای پویای شخص نظر دارند و

---

۱. Gaétan Picon - پانورامای ادبیات جدید فرانسه ۱۹۵۰. نویسنده و سایه‌اش ۱۹۵۳. مالرو توسط خود ۱۹۵۳. بالزاک و جهانش ۱۹۵۵، پانورامای اندیشه‌های معاصر ۱۹۵۷

سرانجام عده‌ای دیگر بدنبال این رابطه بدیع پیش انعکاسی préréflexif هستند که نیت اثر را مشخص می‌کند. اما جملگی متفق‌القولند که ارزش اثر در اصالت تجربه و انسجام بیان آنست.

نقد و مفاهیم متافیزیک - نه‌تنها سارتر و دیگر نویسندگانی که نام بردیم، بلکه **کلود ادموند مانی** Claude - Edmonde Magny، آلبرز R. N. Albéres، **پیر هانری سیمون** P.H.Simon، **فرانسیس جانسون** Francis Jeunson نیز بعد از **ژان گرنیه** Jean Grenier و **موریس بلانشو** Maurice Blanchot در باره لزوم آشکار ساختن متافیزیک و اخلاق نهفته در اثر ادبی و جداسازی مجموعه این مفاهیم روشنفکرانه از اثر توافق دارند.

کلوداد موندمانی[1] در **کفش‌های امپدوکل** Empédocle می‌نویسد: «ناقد کسی نیست جز همین خواننده جدی، که اثر ادبی برایش تنها سرگرمی گذرایی بحساب نمی‌آید، بلکه آنرا علامت، نشانه و شهادت زندگی روحی‌اش می‌داند که توسط نویسنده بر جای گذاشته شده باشد، همچون کفشهایی که می‌گویند امپدوکل، قبل از رفتن بسوی آخرین سفرش در کرانه‌های **اتنا** Etna برجای نهاد.»[2] فلسفه نهایی نویسنده، بطور کلی بدلیل ضمنی بودن، نه روشن است و نه منسجم. «پیام» نویسنده هر چه مشکلتر، تازه‌تر و دور از دسترس عامه مردم باشد، خود نویسنده کمتر می‌تواند بدان آگاهی روشنی داشته باشد، زیرا تمام قوایش مصروف توصیف دقیق واقعیتی که او در خود دارد می‌شود: این ناقد است که باید این تجربه را دنبال کند یا از آن پیشی گیرد و همچنانکه نادو Nadeau می‌گوید

---

۱. کفش‌های امپدوکل ۱۹۴۵. همچنین ر. ک. تاریخ رمان فرانسه از ۱۹۱۸ منتشره ۱۹۵۰.

۲. Empédoele - (۴۳۵ - ۴۹۰ ق.م) فیلسوف یونانی که می‌گویند خود را در رودخانه اتنا غرق کرد.

«واسطه‌ای» باشد که «می‌کوشد تا خود را به جای رفیع هنرمند برساند و با او راهی را که به خلاقیت می‌رسد دوباره به‌پیماید.» و در عین حال بکوشد تا: «خوانندگان بهتری را که طالب اثرند بیابد.». اگر اثر به گونه اعتراف است، بی‌شک اعترافی است رمزی، رمزی است که به جهانی از روابطی شخصی که باید آشکار گردد مربوط می‌شود.

این آشکارسازی سه فایده ارزنده را دربردارد، نخست آنکه اثر را روشن می‌سازد و در غنی‌تر ساختنش می‌کوشد، سپس اگر جهان‌بینی نویسنده در برابر تجربه و تحلیل مقاومت کرد، بدان قدرت قانع‌کننده بزرگتری می‌بخشد و سرانجام (صفحه ۱۳۱ فایده مرسوم هر تفکری است) باعث می‌شود تا با ایجاد فاصله، با عینیت بیشتری بدان نگریسته شود.

موریس بلانشو می‌نویسد: «ناقد با تعلیق حرکتی که به واقعیتی که از کلمات ترکیب یافته است، مفهوم، زندگی و آزادی می‌بخشد و باعث می‌شود تا روابط نوشته شده تازه‌ای جایگزین آن حرکت شود. او نظام بیانی ثابتی می‌آورد که باید قدرت همیشه در حرکت اثر را متوقف سازد تا اثر آشکارتر، روشن‌تر و ساده‌تر ظاهر گردد...»

روش‌هایی که بکار گرفته می‌شود ممکن است «تحلیل قهرمانان» باشد و یا مقایسه آثار با «تکنیک عطف به یکسو...»

تمامی نقد آلبرز[1] «نقد قهرمانان» است. مالرو، برنانوس، آنوی، ژیرودو چه کسانی را به عنوان قهرمان انتخاب می‌کنند؟. جهان این قهرمانان کدام است؟ این نقد از روانشناسی مبتذل شخصیت‌ها به دور

---

۱. René - Masil Albarès انقلاب نویسندگان امروز - ماجرای روشنفکری قرن بیستم، اودیسه آندره ژید - سارتر.

است و می‌کوشد تا حالت متافیزیکی را که آنان در برابر جهان ابراز می‌دارند جستجو کند.

آلبرز به کمک تکنیک غیرانحصاری «عطف به یکسو»، «نقطه مشترک» قهرمانان ادبیات قرن بیستم را می‌جوید. او می‌کوشد تا نقطه مشترک اخلاق Ethique نویسندگان برجسته را به هم نزدیک کند.

از جانب دیگر، P. H. Simon **پیر هانری سیمون**[1] «گرایش کلی ادبیات را بنا بر حوادث» تجزیه و تحلیل می‌کند تا به «فلسفه‌های غیرآشکار نویسندگان بزرگ معاصر دست یابد» و بخصوص به «گرویدن به بشردوستی» پی ببرد و بداند چرا «ارزش‌های سنتی و امکان بوجود آمدن پایه ارزش‌ها را زیر سئوال می‌برند.»

روبر دولوپه[2] که در باره آثار کامو تحقیق می‌کند تا آن را «توصیف کند و دریابد آیا انسجامی دارد یا خیر» به «کامل‌ترین بازجویی ممکن» دست می‌زند تا «همان ادراک شهودی اساسی را که هر بار در یکی از جنبه‌هایش یافت می‌شود و یا در تصاویر تازه‌ای، به نحوی غنی‌تر ظاهر می‌شود» باز یابد.

نقد و «شخص» - با این همه کار نقد اگر فقط این باشد که بخواهد چیزی را که نویسنده می‌کوشد تا در موقعیت قرار دهد و از طریق قهرمانانش بیان کند، بار دیگر به دشواری به زبان فلسفی برگرداند، نظامی از اندیشه‌های انتزاعی بسازد و جهان‌بینی‌ای را که نویسنده می‌خواست از راه ادبیات بگوید، به صورتی دیگر عرضه کند، کاری است

---

۱. Procès des besos, l’bommecnpsocés موریاک تاریخ ادبیات معاصر فرانسه.

۲. Robert de Luppé - آلبر کامو و همچنین رهایی بوسیله ادبیات.

کاملاً بی‌فایده. در اصل - و در این مورد مونیه Mounier و بگن Béguin و پیروان مکتب اصالت شخص تأکید دارند - اندیشه‌ها هر قدر هم که اساسی باشند باز نقد فلسفی باید کمتر دنبال اندیشه‌ها باشد تا دنبال نیات عمیق، و سپس باید متافیزیک را، نه به صورت بحثی سترون در باره مفاهیم انتزاعی که از تجربه می گریزد، بلکه به صورت کوششی زنده از جانب نویسنده برای دربرگرفتن موقعیت انسانی در تمامیتش از درون، در نظر بگیرد. نقدی که چنین هدفی را دنبال می کند چشم به خاستگاه تجربیاتی که اثر شاهد آنست دارد، و می‌خواهد گزینش‌های اساسی اثر را نشان دهد. پس جای شگفتی نیست که اگر چنین نقدی بخواهد، در مواقعی، به صورت روانکاو خلاقیت عمل کند، ولی بهتر است یادآوری کنیم که روان‌کاویش بر روانشناسی مبتنی نیست، بلکه فلسفی است و نشانه‌های حالتی کلی را می‌جوید، نه اعترافات سرخوردگیهایی را. مفهوم «روانکاوی وجودی» psychanalyse existentielle که سارتر در «بودلر» از آن استفاده کرد چیست؟ آیا جز اینست که می‌خواست به کمک این شیوه نشان دهد که چگونه نویسنده با گزینش‌هایی که متوالیاً انجام می‌دهد مفهومی به زندگیش و به جهان می‌دهد و خود را نیز به تدریج می‌سازد؟ اثر در نتیجه به معلول و علت این تجربه خلق خود بدل می‌شود. نمونه خوبی از نقد رفتاری در کتاب (مالرو توسط خود) نوشته پیکون Picon یافت می‌شود. دلیلش هم اینست که پیکون کمتر به مطالعه جهان‌بینی یا بیان جامعه می‌پردازد، بلکه بیشتر در باره نتیجه‌ای که انسانی در رفتار و رابطه‌اش با جهان و جامعه داشته است تحقیق می کند، نویسنده، آثار مالرو را به عنوان شیوه‌ای مطالعه کرده است تا به واقعیت

خود دست یابد، و این دست‌یابی گرچه بر تجربه استوار است اما آگاهانه و با میل صورت می‌پذیرد. برای توجیه چنین اصل‌هایی - چنانکه خواهیم دید - باید اثر و تمام چیزهایی را که از نویسنده از طریق زندگینامه، اعترافات وروشنگری‌های روانشناسی می‌دانیم، موردمطالعه ودقت قرارداد.

مونتنی Montaigne نوشته **ژانسون** Jeanson شاهد همین وسواس دستیابی به پیشرفت تجربه‌ای در باره خود از طریق اثر است. و **امانوئل مونیه** Emmanuel Mounier [1] به گفته خود در مقدمه جلد سوم یادداشت‌های جاده: «هرگز زندگی هیجان‌انگیز آدمی را از نظر دور نداشته است. مسئله‌ای که برایش اهمیت دارد اینست که چیزی را که برای همیشه بطور قطعی شخصی و غیرقابل احتراز است دریابد و ببیند چگونه انسان‌ها دلایل نهایی خودرا برای زیستن می‌پذیرند، ودراین کارجنبه شگفتی‌آفرینی نهفته‌است.»

سرانجام آلبر بکن[2] در کتابی که در باره **برنانوس** Bernanos نوشت، در دیدگاهی کاملاً قابل درک که نظر دوبو را ادامه می‌دهد و به کمال می‌رساند، نمی‌خواست انسجام برنانوس و جهان خاص او را نشان دهد؟ این نویسنده «کار واقعی کشیشی را بوسیله نویسندگی انجام می‌داد.» نفرت‌هایش «نفرت‌های پیامبرانه بود - نفرت‌های کسی بود که دروغ‌های زمانه را نشان می‌داد تا شهادتی باشد در باره زخم‌خوردگان دروغزنان» زندگی اثر و وحدت روحی‌اش در اینجا آشکار می‌شود.

نقد و «حیث التفاتی» intentiounalité - اما اگر ادبیات شهادت و تعهد است، کافی است که در ورای مفاهیم متافیزیکی، مفهوم روانی یک

---

۱. امید نامیدان، یادداشت‌های جاده جلد سوم ۱۹۵۳.

۲. **Albert Bégouin** برنانوس ۱۹۵٤ - همچنین پاسکال ۱۹۵۳ در مجموعه **Ecrtvains de touyours**، شاید مهمترین آثار نقد سازنده در این مجموعه به چاپ رسیده باشد.

زندگی را جستجو کنیم؟ مگر این حقیقت ندارد که نویسنده قبل از هر چیز به وسیله زبان با خود و جهان مقابله می‌کند؟ در این شرایط آیا ناقد نباید در باره لحظه ممتازی که انسان و وجدانش، خود را در فعل Verbe منعکس می‌کنند حساس باشد؟ خود عمل ادبیات را نیز نباید از خاطر برد، در مرکز همین عمل است که نیت باطن و ماجرای انسان خود را نشان می‌دهد. به نظر می‌رسد که در این راه سوم - یعنی نقد حیث‌التفاتی ادبی - است که کوششهای **ژرژ پوله** G. poulet **و ژان پیر ریشار** J. P. Richard امروزه متمرکز شده است.

ژرژ پوله[1] در رساله‌های عالمانه‌ای که در باره نویسندگان بزرگ مانگاشت، تجربه‌ای از نقد را دنبال کرد که هدفش کشف نقطه برخورد بین وجدان و اشیاء است از ورای لحظه‌ای خاص که در آن لحظه وجدان، جهان‌بینی خاص خود را به صورت ادبیات خلق می‌کند، اگر **زولا** Zoia حتی در شیوه نگارش خود، به دنبال متعالی کردن لحظه است تا احساس جریان بیرحمانه‌اش را ایجاد کند، بدین دلیل است که از زمان، دریافتی خاص دارد که قصد اساسی‌اش را مشخص می‌سازد.

از این گذشته در نظر پوله، ادبیات همیشه نوعی تجربه زمان را بیان می‌کند: این تجربه سپس به سیستم مرجع جهت جدا کردن مختصات متافیزیکی و شخصی اثر بدل می‌شود، یعنی به مجموعه‌ای از جملات منسجم. خود زمان نیز به صورت نوعی «فاصله درونی» حائز اهمیت است، انسان در آن فاصله خود را می‌سنجد و در عمقی که زندگی می‌کند متعهد می‌شود و با حس‌ها و کلمات به آگاهی دست می‌یابد.

---

۱. georges Poulet - مطالعاتی در باره زمان انسانی ٤ جلد - فاصله درونی ۱۹۵۲.

ژان پیر ریشار[1] که هم باشلار را می‌ستاید و هم خود را مدیون پوله می‌داند، می‌نویسد: «به نظرم رسید که ادبیات یکی از جاهایی است که در آن، کوشش وجدان برای گرفتن وجود، با سادگی تمام خود را لو می‌دهد من بر آن بودم تا کوشش‌ام را برای درک در نخستین لحظه خلق ادبی جای دهم. لحظه‌ای که در آن جهان توسط عملی که آنرا تشریح می‌کند، زبانی که آن را نشان می‌دهد و به صورتی مادی مشکلاتش را حل می‌کند، معنی می‌یابد.» و ریشار، استاندال، فلوبر، بودلر و یا نروال ماجرای خلاقیت را تجربه خواهد کرد. او به همراه نویسنده‌ای که راهش را می‌یابد، برخوردها را تحمل می‌کند غلظت‌ها را وزن می‌کند، خلاءها را عمق‌یابی می‌کند، تعادل‌ها و یا عدم تعادل‌ها را می‌آزماید. «این منظره، این رنگ آسمان، این منحنی جمله، فلان برداشت اخلاقی یا فلان تعهد را روشن می‌کند. فلان رؤیای نامشخص تخیل پویا یا مادی، در عمق، به اندیشه‌ای که به انتزاعی‌ترین شکل تصوری Conceptuelle است می‌پیوندد، و در اشیاء و بین انسانها و در قلب تأثیرات - تمایل یا برخورد - است که موضوعات اصلی به تحقق می‌پیوندد، موضوعاتی که پنهان‌ترین اندیشه یعنی اندیشه درباره زمان یا مرگ را نظام می‌دهد.»

داوری نقد و رویه «آینده‌نگری» - ناقد چه بخواهد جهان‌بینی نویسنده‌ای را آشکار کند یا بخواهد روشی و یا هدفی را مشخص سازد، به هر حال نمی‌تواند بی‌طرف بماند. به همان نسبت که مفهومی که نقد از ادبیات دارد حقیقی است، خود ناقد نیز به عنوان کسی که می‌نویسد و در نتیجه در باره نوعی جهان‌بینی «شهادت» می‌دهد، «پایش گیر» است. این درست است که از سارتر تا بگن و پوله هر نوع جزمیگرایی طرد شده

---

۱. Jean - Pierre Richard - ادبیات و احساس - شعر و عمق - جهان تخیلی ملارمه.

است. ناقد دیگر نمی‌تواند به دنبال آرامشی درخور خدایان المپ باشد، انسان بدون «موقعیت» و شرایط دیده نمی‌شود، بلکه همیشه، چه بخواهد چه نخواهد، «متعهد» است.

حتی اگر در باره گذشته هم می‌نویسد، اینکار را به نام موضعی کنونی در برابر تاریخ انجام می‌دهد.

کلود ادموند مانی C. E. Hagny می‌نویسد: «اگر ناقدی بخواهد علایق شخصی خود، سلیقه‌های خود، گذشته خود، فرهنگ خود، و از همه گذشته، ارزش‌های خود را انتزاعی کند، خود را به بی‌زبانی محکوم نکرده است.» با اینهمه، بی‌طرف نبودن، قهراً خودسرانه داوری کردن نیست. نقدی که می‌خواهد درک کند، در صورت اقتضا با اثر رودررو می‌شود و جانب اصالت را می گیرد. تفسیری ثابت و بیحرکت کننده (ادبیات به گفته مانی، سرزمین‌های تازه‌ای را ضمیمه دانش انسان می‌سازد، نقد به این سرزمین‌های تازه ارزش می‌دهد و از موفقیتشان سود می برد «محصول را انبار می‌کند») و شاید بررسی‌کننده، ماهیتاً نویسنده را «متهم» می کند. آیا حرفی دارد؟ از چه؟ پیام کدامست؟ نویسنده چه کسی را مورد خطاب قرار می‌دهد؟ و به نام چه چیزی این کار را انجام می‌دهد؟ سرانجام انسجام جهان‌بینی و اصالت پیام است که اهمیت دارد. اما از دیدگاهی گسترده‌تر از دیدگاه مارکسیستی و با توجه کامل به بیان (اصیل یا غیراصیل)، و ایدئولوژی طبقاتی.

آیا نویسنده چیزی گفته است که با مشکلاتی که از موقعیت انسانی در لحظه‌ای خاص ناشی می‌شود مربوط باشد؟ به این پرسش است که بخصوص باید پاسخ گفت، در پی این موضوع است که نقد از طرفی از

ادبیات چیزی طلب می‌کند، یعنی شهادتی باارزش، و از طرفی دیگر معلوم می‌شود که برایش شایستگی خاص ادبی وجود ندارد. **نادو** Nadeau و **کلود روآ** Roy به طرزی آشکار خواست‌های خود را بیان می‌کنند. اولی کسانی را که می‌توانند اضطرابات و امیدهای محیطی، طبقه‌ای و دورانی» را بیان کنند ارج می‌نهد و برای نویسندگانی که برای خوانندگان خود غذایی بی‌مزه و بدون غلظت وجود فراهم می‌آورند «نوعی هیجان» پر از نفرت احساس می‌کند. در نظر کلودروآ «ادبیات نباید هنر نفرت‌انگیز اندیشیدن به چیزی دیگر باشد، زیرا گاه ادبیات به بهشت مصنوعی[1] بدل می‌شود، به نوعی روش مزورانه برای نبودن در اینجا و تکنیکی برای عدم همبستگی.» بدین دلیل است که نقد اغلب نسبت به ارزش هنری کتابها بی‌اعتناست، و گاه همچون بلانشو، Blancho که اینرا نیز بیان می‌دارد، بدین موضوع نیز اصلاً توجهی ندارد، زیرا تکنیک و سبک، بشرطی که حداقل کمال را از نظر فرم دارا باشد، با «قصد» نویسنده وابستگی کامل دارد. از اینروی هنر برای هنر تنها نشانه موضع‌گیری خاصی است در برابر واقعیت. نکته مهم مطابقت شیوه نگارش (Style) و تکنیک با بیان و پیام است. مانی می‌گوید: «تنها روش ارزشمند درک شایستگی‌های ادبی یک اثر، این نیست که آدمی خود را به آرامش ناشی از زیبایی‌های شیوه نگارش بسپارد، بلکه باید کاری را که نویسنده انجام داد، با کاری که می‌خواست انجام دهد مقابله کرد، نباید تنها از روی موسیقی کلام داوری کرد، بلکه باید این موسیقی را با چیزی که می‌خواست بیان کند، در نظر گرفت.» ژان پیر ریشار با آنکه بخصوص نسبت به

۱. مقصود مواد مخدر است.

«ظرافت‌های بیان» حساسیت دارد، آنها را با روند یگانه‌ای که در آن «تمام نویسندگان بزرگ حقیقت انسان بودن خود را می‌یابند و خلق می‌کنند» مربوط می‌سازد.

در اصل، مسئله موضوع جدا از مسئله فرم یا قالب وجود ندارد. نویسنده بد همیشه آدمی است تکامل نیافته.

نقد یا مفهومی از ادبیات؟ - در برابر جهانی در حال تحول دائمی، راههای احتمالی نقدی که می‌خواهد درک کند، خالق و آینده‌نگر باشد و در عین حال شهادت دهد و طالب اصالت نیز باشد، به نظر چنین است که برشمردیم، ما از معیارهای سترون مطلق‌گرایی انتزاعی دور شده‌ایم: نویسنده دیگر نباید «انسانیت را بیان کند» یا «طبیعتی انسانی» را که همیشه یکسان است، و یا با اخلاق شرافتمندانه‌ای که عرضه می‌دارد «روان‌ها را تعالی ببخشد.». او «مسئول» است، اما در زمان و مکانی مشخص. او وظیفه دارد اخلاقی را به ما عرضه کند، اما تنها زمانی که مبارزه علیه از خودبیگانگی و له‌عدالت، فلسفه عمل را طلب می‌کند. اثر هنری، خود، هدف نیست، بلکه وسیله‌ای است برای ایجاد ارتباط و کم و بیش در درازمدت راهی است برای عمل.

اما آیا در این شرایط این خطر وجود ندارد که به مفهوم ساده‌ای از ادبیات برسیم؟ یعنی به مفهومی که ضرورت‌های مرتبط با ادبیات دوره‌ای خاص، آن را بطرز محدودی مشخص ساخته است؟ از سالهای ۱۹۳۰ ادبیات دچار بحران شده است، نویسنده ناگهان احساس کرده است که تا چه پایه مشروط و مسئول است. او وجدان آرام خود را از دست داده است و حس می‌کند که باید مسئله انسان را در برابر بشردوستی متروک و تجلیل ارزش‌های بورژوازی و آنارشی بورژواگونه مطرح سازد، ما

مالروها، برنانوس‌ها و کاموها داشتیم: آنها رمان‌هایی در موقعیت می‌نویسند و اضطرابات انسان معاصر را بیان می‌کنند، تناقضات زمان را می‌گویند و کتابهای خود را با وجدان‌های نیم روشن‌بین، و نیم تاریک‌اندیش پر می‌کنند. ادبیات «پرومته‌گونه» بنا بر توصیف آلبرز Albérès، علیه تزویر آرامش‌بخشی که بورژوازی، سرمایه‌داری و یا حتی مسیحیت نامیده می‌شود، هدایت می‌گردد. اما آیا چون ادبیاتی عمیقاً مسئول به وجود آمد، تمامی ادبیات باید مسئول باشد؟ و باز می‌توان افزود: اثر، قبل از هر چیز باید وجود داشته باشد و اگر شهادتی داد، بدین دلیل است که بعد لزوماً به شیئی‌ای اجتماعی بدل می‌شود و جامعه هر طور که لازم بداند با آن رفتار خواهد کرد. مسلم است نقدی که تنها بر پایه انسجام یا اصالت اندیشه نویسنده‌ای داوری کند، مثلاً نپذیرد که با شعر باید به صورت شعر برخورد کرد و سرانجام با هر گونه عمومیت‌گرایی universalisme بیگانه باشد، محدود خواهد بود. در اصل، نقد فلسفی به هیچوجه ادعا ندارد که تنها راه دستیابی ممکن به اثر است و نیز نمی‌گوید که تمام آثار را می‌توان با این گونه نقد سنجید. اما همچنان که در آغاز این بخش آوردیم، این نقد مکمل تعدادی از روش‌های غنی‌ساز نقد مدرن است، زمانیکه نقد بخواهد وجدان ادبیات باشد، ادبیاتی که بیش از همیشه با تپش قلب انسانیت زندگی می‌کند، و از آن روش‌ها فراتر نیز می‌رود. باید اذعان داشت که نقد فلسفی اگر تمامی نقد امروز نباشد، لااقل جناح پیشرو آن بشمار می‌رود.

نتيجه



حال باید به نتیجه گیری پرداخت. آیا امکان این هست که در باره طبیعت، موضوع و روش‌های نقد تعدادی تصدیقات جامع را گرد آورد ؟ و نخست جهت گیری‌های اساسی و کنونی[1] را خلاصه کرد ؟

۱- آیا ناقد داور است؟ بله، اما البته فقط داور نیست، و بخصوص چیز دیگری است. امروز از داوران زمان مطلق گرایی اثر زیادی دیده نمی‌شود و آدمی چون بندا Benda [2] که نقد را تا حد داوری پایین می آورد ، جزو زندیقان بشمار می‌رود . اما داوری نکردن، حتی اگر آدمی نخواهد داوری کند ، باز دشوار است. آندره تریو André Thérive به ما می گوید : «هر نقدی داوری ارزش می‌کند ، حتی اگر خلافش را وانمود کند ، حتی نقد پیرو تیبوده نیز از پیش گزینش می‌کرد و به کتابهایی توجه داشت که باب روز بودند ، جنبه فعلیت داشتند و «عقاید عمومی» برخی از طبقات کاملاً محدود بر آنها صحه گذاشته بودند .»

---

۱. ما پرسشنامه‌هایی بین مؤثرترین ناقدان معاصر پخش کردیم. در صفحات بعد نقل قول‌های بدون ذکر مرجع را باید به عنوان خلاصه‌ای از نامه‌های شخصی در نظر گرفت.

۲. Julien Benda - نقد چیست - فرانسه دوران بیزانس. نمونه نقد خشن. متعصب و ناهوشیار.

در اصل:

- یا ناقد بنا بر علتی اولی بر آنست که وظیفه‌اش داوری کردن نیست، و این کار برایش امکان ندارد. کلودروآ چه خوب می گوید: داوری کردن؟ «لزوماً نباید این کار را بکند. اما کار دیگری هم نمی‌تواند بکند. او مقیاسی کم و بیش آگاهانه برای ارزش‌ها دارد که اندیشه‌اش را بنا می‌نهد. و نپذیرفتن ارزش‌ها نیز خود نوعی ارزش است.»

- یا اینکه ناقد به دلیل شرافت روشنفکری و نداشتن یقین، از داوری کردن امتناع می کند و این موقعیتی موقتی است (همچون اخلاق دکارت) و عملاً قابل ادامه دادن نیست. اعتراف بگن Béguin در باره خصومتش با داوری: «داوری کردن؟ نه. زمان ما نه دارای ایقانی مشترک است (اجتماعی - ایدئولوژیکی) که در زمان‌های دیگر به نقد اجازه داوری قاطع می‌داد، و نه اصول جمال‌شناسی مسلمی که بتواند به سلسله مراتبی منتهی شود.»

این درست... اما اگر نقد، این یقین‌ها و اصول را می‌داشت وضع چگونه می‌شد؟ و آیا بگن به عنوان انسان، اعتقادات خود را ندارد که در نقدش به هر حال خود را نشان می‌دهد؟

۲- آیا روشن ساختن «علمی» آثار مفید است؟

روزنامه‌نگاران که بنا به اقتضا عموماً پیرو امپرسیونیسم هستند، تمایل بدان دارند که به همراه ژان‌ژاک گوتیه Jaen-Jacque Gautier بگویند «فایده‌ای ندارد.» و این درست نیست. تنها یک خطر وجود دارد و آن اینست که تفسیر هدف بشود و نه وسیله، یا اینکه هدفی خاص را که می‌توان به نقد تخصیص داد (کاری که مثلا باشلار می کند) با غائیت اساسی‌اش یکی دانست. روش های علمی دارای شیوه های ارزشمندی است

و یکی از آنان یعنی شیوه تحقیق و تتبع (Erudition) هر چه هم در باره‌اش بگویند، همیشه مورد استفاده قرار می‌گیرد. هم چنانکه بگن می‌گوید: اگر هیچ روشی نمی‌تواند «جایگزین درک مستقیم» شود، این روش‌ها، با درجات و در زمینه‌های مختلف باعث می‌شوند تا درکی ساده به درکی اندیشیده شده بدل شود و سخن کوتاه، ضامنی است بر عینیت و مجوزی است - روی جنبه‌های جزیی - بر شناخت اصالت. شاید کوشش‌های ایتامبل Etiemble و همچنین گی‌میشو Guy Michoud [1] برای ترکیب این روش‌های نزدیکی به اثر خالی از فایده نباشد. سرانجام این «اثر تمام شده» است که باید موضوع نقد ادبی باشد و «نه تکوین آن». (بندا). و عدم اعماد کلودروآ در باره «نقدی که مدعی است اثری را با تمام چیزهایی که در آن اثر نیست تفسیر می‌کند» بحق است.

۳- آیا نقد کردن قبل از هر چیز «درک کردن» نیست؟ باید

---

۱. اتیامبل - کتاب سلامت ادبیات فصل نقد. او می‌خواهد بداند معیار و روش‌های داوری نقد کدامند و سرانجام آنها را نمی‌یابد. از طرفی (تنها نقد، نقد جزئیات است) و از طرفی دیگر (نقد تمام منابع روانی و احساسی را بکار می‌گیرد) گی‌میشو در کتاب مقدمه‌ای بر علم ادبیات ۱۹۵۰ توضیح می‌دهد که برای رسیدن به مفهوم مرکزی آثار، باید از روشی دیالکتیکی استفاده کرد و تحلیل و سنتز را با هم درآمیخت و این امکان ندارد مگر (لوازمی) را که روانشناسی و جامعه‌شناسی ادبیات فراهم کردند، مورد استفاده قرار گیرد. از اینجا فکر «گروه واقعی تحقیق» ناشی می‌شود تا به تحقیقات مختلف متخصصین نظم داده شود (هیمان Hyman آمریکایی نیز چنین عقیده‌ای دارد و نقدی می‌خواهد که از تمامی روش‌های نزدیکی با اثر استفاده کند). جای تأسف است که میشو گمان می‌کند لازم است که این بینش‌های سالم را بر پایه مفهوم نارسای (نقدی عمومیت گرا با گرایش‌های صوفیانه بنا کند که جنبه‌های فلسفی‌اش را نمی‌توان چندان جدی شمرد. باز جای تأسف است که این نویسنده روانشناسی را یا بینش کهنه استعدادهای روی هم قرار گرفته می‌داند و یا شخصیت‌شناسی سطحی.

اما باید به عقاید گی‌میشو در باره تحلیل حس و نظام اثر، جستن موضوعات و غیره ارزش نهاد - عقایدی که بعد از ژان‌پره‌وو بطرزی قابل ملاحظه، نقد دانشگاهی را تازه کرد.

مواظب بود. درک، بین کوشش برای بازسازی شخصیتی که به صورت ادبیات خود را در اثری منعکس می کند (J. P. Richard: Dubas) و عمل بازسازی فلسفه‌ای ضمنی (C. E. Magny) در نوسان است.

باید خود را با شخصی منطبق ساخت یا به کمک عقل به مرکز نظامی دست یافت؟ در هر یک از این راهها زیاده‌روی خطرناک است. به گفته گرنیه Jean Grenier «آثار، ایده‌هایی هستند که افرادی را برای بیان خود انتخاب کرده‌اند.» این درست، اما اگر کسی بخواهد گرایش اساسی نویسنده را به کلماتی انتزاعی «ترجمه» کند به اثر خیانت کرده است. و برعکس، رویه نقد، که لزوماً «با فاصله» است نمی‌تواند به یکی شدن با «روانی» انفرادی دست یابد. عملاً برای اینکه نه به اثر خیانت شود و نه به نقد، شایستگی، رسیدن به راز یک جهان‌بینی و سهیم کردن دیگران در آنست - حال با هر روشی که باشد - و آن به کمک شیوه‌ای خلاق که با شعر نیز بی‌ارتباط نباشد. ژان پولان Jean paulhan که تمامی آثارش همانند نوعی نقد برتر از هر فعالیت ادبی و نقد جلوه می کند، دقیقاً از «سهیم کردن راز» و از «مشارکت دقیق» سخن می گوید[۱]. و با این کار از تناقض جزمیگرایی و علم گرایی درمی گذرد. بطور کلی، به نظر می‌رسد که نقد توجیه خود را در «درک خلاق» می‌یابد، و علیرغم تمام محدودیت‌ها باید اذعان کرد که پاسخ پرسش بالا آری است.

۴- آیا نقدی بدون «معیار» امکان‌پذیر است؟ نه، و حتی اگر

---

۱. در کلیدهای شعر ۱۹۴۴ همچنین نقدی کوتاه بر هر نقد ۱۹۵۱ و کتاب M. J. Lefebure در باره ژان پولان

les fleurs Torbes ou lu Tcrrewr eavs les bttrcs 1941
EE. ou la Critiqvc 1941

هدفش افشای «راز» - به مفهومی که پولان می‌گفت - نیز باشد، باز قضاوتی ضمنی لازم است.

معیار، نزد گروهی ارتباط مداوم شخص یا احساس تعلق داشتن به اثری است - آثاری وجود دارد که «در دل می‌نشیند و می‌ماند» و آثار دیگری که دارای این کیفیت نیست - عده‌ای از خود می‌پرسند آیا «نویسنده می‌داند چه می‌خواهد بگوید» و «اگر می‌داند چگونه می‌گوید» (تریو Thérive). بعضی دیگر که عقیده دارند شیوه نگارش (Style) بیش از هر چیز شخصیت نویسنده را بیان می‌کند، همانند آندره روسو André Rousseaux [1] «حقیقت درونی» نویسنده را در نحوه بیانش جستجو می‌کنند. این مشخص است که معیارهای ارزش، که همواره آگاهانه نیست، کاملاً به دید ناقد بستگی دارد. به همین دلیل است که معیارهای اصالت - با در نظر گرفتن تحول نقد علمی و فلسفی معاصر - در حال حاضر بیشتر پذیرفته شده است. اما همگان نمی‌توانند بدرستی این «اصالت» را ابراز کنند، تنها شاید کسانی که گذشته از تکنیک‌های بررسی، بگفته بگن (رویه‌ای برای پذیرفتن دارند، تمایلی هیجانی برای دانستن اینکه موضوع چیست و احتیاجی برای ارتباط با اثر» قادر به اینکار باشند، و برای اینان نقد «بهمان اندازه که شعر است، بدی نیز هست و بهمان ندای رازآمیز، غیرقابل مقاومت و زنده پاسخ می‌دهد...»

* * *

ولی بهتر است خود را نفریبیم. اینکه ناقد داوری باشد که بگوید اثری ادبی شایستگی آن دارد - یا ندارد - که مورد توجه قرار گیرد، اثر

---

۱. André Rousseaux - ادبیات در قرن بیستم.

«هستی» دارد یا ندارد، اینکه علوم جنبی علیرغم نارسایی‌ها لازم هستند، اینکه هدف اصلی، درک زنده و آینده‌نگر باشد، و اینکه سرانجام هر نقدی معیار خود را دارد، نتایجی هستند که از واقعیات به دست می آیند.

وجود نقد بدین صورت، بهر شیوه‌ای که باشد برای موجه جلوه دادن و ایجادش غیرکافی است. همچنانکه پولان میگوید: نقد نمونه بارز «شناسایی مبهم» است. تنها نقدِ نقد می‌تواند اساس حقیقی‌اش را حفظ کند.

اما با چه اصولی می‌توان خود نقد را نقد کرد؟ ما سرانجام ناگزیر شدیم تا ماهیت (عمل ادبی) را مورد سئوال قرار دهیم و با این کار عمل نقد نیز که جزء لاینفک آنست و به گونه‌ای وجدان آن بشمار می‌رود - و نقد جدید این موضوع را بخوبی احساس کرد، اگرچه در نتیجه گیریش محل تردید است - مورد سئوال قرار گرفت. مورد سئوال قرار دادن از روی همبستگی و برای روشن ساختن راز کلمات و به وجود آوردن جمال‌شناسی‌ای نه بصورت ماتقدم، بلکه کاملاً فنومنولوژیک.

بریس پارن[1] و رولان بارت[2] که یکی پدیده بیان را مطالعه می کند و دیگری تحقیق می کند که تا دریابد چه اخلاق زبانی Morolc du laogage در زیر ادبیات وجود دارد، هر یک به روش خود می کوشند تا بر این موضوع اساسی پاسخی بیابند. بخصوص پولان، هنگامیکه زبان و ادبیات را (که آنها را وحشت می‌نامید) متهم می‌سازد، می کوشد تا پیش از دستیابی به یقین، راهی برای شناخت موضوع بیابد و این برایش

---

۱. Brice Parain - تحقیق در باره طبیعت و عمل زبان ۱۹٤۳
۲. Roland Barthes - درجه صفر ادبیات ۱۹۵۳

موضوع شناخت است و تنها راه گریز از «تناقض» و درگذشتن از ضد و نقیض: بدینطریق او می کوشد تا نقدش را بوسیله نقدی دیگر، که نخست موضوع را حل شده می‌انگارد تا بهتر به حلش بپردازد، توجیه کند، سرانجام **کائتان پیکون** Gaètan Picon در کتاب (نویسنده و سایه‌اش) - که میخواهد پیوندهایی دیالکتیکی بین نقد و جمال‌شناسی به وجود آورد (نقد باید در جمال‌شناسی از خود فراتر رود، ولی از طریق نقد است که میتوان به جمال‌شناسی رسید.) توانست به روشنی به مسئله «ماهیت» که مسئله‌ای کاملاً فلسفی است حمله کند.